Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Erster Band.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1850.

Universitäts-
Bibliothek
München

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge

V. 21662

Vorwort.

Die Schilderung des großen britischen Dichters, die ich hier veröffentliche, ist aus einer Reihe von glücklichen Stunden entsprungen, in denen ich mehrere Jahre hindurch die Werke Shakespeare's zu einem Gegenstande andauernder Betrachtung machte und aus ihrer Erklärung die edelsten Genüsse zog.

Nach der Vollendung meiner Geschichte der deutschen Dichtung drängte es mich, auf das lange verlassene Gebiet politischer Geschichte, meiner anfänglichen Richtung, zurückzukehren. Meine Absicht war, und sie ist es noch, an den Schlußsatz jener historischen Darstellung unserer Literatur anzuknüpfen und den Versuch zu wagen, die Geschichte unserer Zeit zu schreiben, in ihr dem deutschen Volke wie im Spiegel das Bild seiner Gegenwart zu zeigen,

ihm seine Schmach, seinen Beruf, seine Hoffnungen vorzuhalten, ihm die Züge und die Natur des ganzen Körpers und Geistes dieser Zeit zu deuten, die mehr und mehr eine große und bedeutungsvolle zu werden und die Mühe des geschichtlichen Beobachters zu lohnen versprach. Seitdem haben die Ereignisse dieser Erwartung rasch zu entsprechen begonnen; sie bieten dem Geschichtschreiber eine stets lockendere Aufgabe und werden ihm zugleich eine stets lehrreichere Schule. Sie haben auch mich aus einer beobachtenden Stellung eine Weile in den Strudel der werdenden Verhältnisse gerissen, ein Labyrinth, in dem für uns, was auch der Anschein dagegen sagen möchte, vorerst keine Aussicht ist zu einem befriedigenden und abschließenden Ziele.

In diesen Regungen des äußeren Lebens war mir ein Ort der Sammlung und Gemüthsfassung, mitten im Forschen nach den gemeinen Hebeln, die die geschichtliche Welt bewegen, eine Erhebung der Seele über die Niederungen der Wirklichkeit weg ein Bedürfniß geblieben, das sich nicht abweisen ließ.

Die nächste Vergangenheit unserer Bildung und Geschichte erklärt es zur Genüge, warum wir noch Alle in Deutschland gewöhnt sind, der schönen Kunst und ihrer Gaben nicht wohl entbehren zu können. Die Gegenwart aber ruft uns gleichsam aus diesen theuer und lieb gewordenen Gewöhnungen hinweg auf das Gebiet des handeln-

den Lebens herüber, das sich mit halber Anstrengung nicht gewinnen läßt, das unsere gesammten Kräfte in Anspruch nimmt. Getheilt zwischen diese streitenden Bedürfnisse und Anforderungen, wie läßt sich beiden genügen, ohne beiden zu schaden?

Den Forderungen des Vaterlandes, den Pflichten des Tages, dem thätigen Berufe des Lebens läßt sich nichts abdingen; ihm will zuerst Genüge geleistet sein; der Genuß, die geistige Würze muß sich ihm fügen. Aber die Genüsse des Geistes selbst können der Art sein, daß sie ein Sporn unserer handelnden Thätigkeit und Wirksamkeit werden, wenn sie so gewählt sind, daß sie unsere Empfindungen unverkünstelt, unsere Vorstellungen gesund halten, daß sie neben Gemüth und Einbildungskraft auch den praktischen Verstand beschäftigen und die Willenskraft zu Entschlüssen bestimmen. Der musischen Werke, die diese Eigenschaft in einem höheren Grade besitzen, sind überhaupt nur Wenige; diese Wenigen sind aber von dem ersten und größesten Range.

In der Bildungsgeschichte Englands und Deutschlands gibt es zwei Männer, der Eine in diesem, der Andere in jenem Lande geboren, die die alte germanische Verwandtschaft und Gemeinschaft noch in diesen späteren Jahrhunderten aufrecht halten, in deren Besitz sich die beiden Nationen theilen, um deren höhere Würdigung sie sich

streiten. Der gleiche Theil, den sie an dem vorzugsweise practischen und an dem vorzugsweise geistigen Volke haben, rückt diese „Vermittler zweier Nationen“ vorragend in jene mittlere Stellung, wo sie widersprechende Eigenschaften versöhnen und verbunden besitzen, worin eine sichere Bürgschaft menschlicher Größe gelegen ist. Ein gleich interessantes Bild bietet die ganze Geistesgeschichte der Menschheit vielleicht nicht zum zweitenmale dar! Diese Männer und ihr Verhältniß zu beiden Völkern haben mir daher immer zu denken und zu bewundern gegeben; sie traten mir in diesen Zeiten näher, wo uns ihre Werke in unserer eigenthümlichen Lage die geeignetste Nahrung bieten.

Unseren Händel haben sie in England eingebürgert und zu den Ihren gezählt, sie haben in dauernder Ueberlieferung, zwischen allen Verderbnissen des Zeitgeschmacks, seine reine Tonkunst lieb behalten, sein Andenken dankbar bewahrt, den Stoff zu seinem Leben beschafft und seine Werke jetzt eben zu einer würdigen Ausgabe gesammelt. Zu ihm, einem Luther an überströmender Kraftfülle, an starker und heftiger Gemüthsart, an protestantisch-religiöser Tiefe, an weiter Beherrschung der inneren Welt der Gefühle und an wunderbarer Sprachschöpfung, zu ihm muß man sich retten, wenn man von den Verirrungen des musikalischen Treibens einer empfindungsarmen und zerrissenen Zeit hinwegflüchten will; denn bei ihm

allein unter den Neueren lernt man verstehen, was die Alten von der männlichen Dorischen Tonweise als einem sittlichen Bildungsmittel und von ihren veredelnden und kräftigenden Wirkungen auf Charakter und Willen des Menschen gesagt haben. Ihm haben die Engländer die richtigere Schätzung zu Theil werden lassen; er ist dort der Nationalliebling unter den Tonkünstlern geblieben, obwohl an menschlichem und musikalischem Charakter kein deutscherer Mann gefunden wird, obwohl seine Tonkunst in einer ganz organischen Weise sogar mit der Geschichte unserer Dichtung und ihren höchsten Eigenschaften verwebt ist. — Davon vielleicht ein andermal.

Dem Engländer Shakespeare rühmen wir uns gern, sein größeres Recht gethan zu haben; gewiß ist, daß wir ihn durch Fleiß und Liebe, so gut wie England unseren Händel, uns erobert haben, wenn auch England nicht in dem Maaße, wie wir jenen, ihn sich rauben ließ. Wenn es um geistige Genüsse gilt, die uns, an jedem Scheidewege zwischen thätigem und betrachtendem Leben, in sich selbst die höchste Befriedigung gewähren können, ohne uns für den Beruf des äußeren Handelns zu erschlaffen, so gibt es keine reichere Quelle als diesen Dichter, der mit den Zaubern seiner Einbildungskraft die schwärmerische Jugend und ihre Ideale fesselt, wie er mit der Besonnenheit und Reife seines Urtheils dem männlichen Geiste unerschöpfliche Nahrung bietet; der den Sinn für das wirkliche

und wirkende Leben in seinem breitesten Umfange stählt und schärft, aber zugleich über seine Schranken weit emporhebt zur Anschauung der ewigen Güter; der die Welt zugleich zu lieben und gering zu achten, zu beherrschen und zu entbehren lehrt. Mit diesen Eigenschaften hat uns Shakespeare die Freude an vieler anderen Dichtung verleiden können, weil er für alles Aufgegebene hundertfachen Ersatz bietet. Selbst an unseren eigenen großen Dichtern, an unseren Göthe und Schiller, hat er uns zweifeln gemacht; es ist bekannt genug, daß in einer jungen Schule in Deutschland der messianische Glaube an die Zukunft eines zweiten, deutschen Shakespeare herrscht, der eine größere dramatische Kunst begründen werde, als jene Beiden. Bis er kommt, bis dieser Glaube wirksam genug geworden ist, um Shakespeare zu versetzen, kann es uns in jener Lage, wo wir, an der Schwelle eines neuen politischen Lebens, einer praktischen Geistesschule bedürftig sind, auf alle Fälle nichts schaden und nur nützen, wenn diese Wendung des Geschmacks Bestand erhält und sich ausbreitet, wenn wir es aufs Neue angreifen, den alten Shakespeare bei uns immer mehr einzubürgern, selbst auf die Gefahr hin, daß er unsere Dichter mehr und mehr in Schatten stelle. So wäre es von demselben Nutzen für unser geistiges Leben, wenn sein berühmter Zeitgenosse Bacon zeitgemäß wiederbelebt würde, um unserer idealistischen Philosophie die Wage zu halten. Denn Beide,

Dichter und Philosoph, die in Geschichte und Politik ihres Volkes tiefe Blicke gethan haben, stehen auf dem Höhepunkte ihrer Kunst und Spekulation immer zugleich auf dem ebenen Boden der realen Welt; sie wirken mit der Gesundheit ihres Geistes auf die Gesundung der Köpfe, da sie auch in ihren ideellsten und abstractesten Darstellungen auf eine Bereitung für das Leben hinarbeiten, wie es ist, für das Leben, um das es in den Werken der Politik ausschließlich gilt. Unsere zahme, bald romantisch und phantastisch ausschweifende, bald häuslich und bürgerlich hinschleppende Poesie und unsere spiritualistische Philosophie thut das nicht; und wir sollten wohl überlegen, ob das die geeignete Schule ist, uns für den Beruf vorzubereiten, dem wir so eifrig entgegenstreben. In England, dem Lande der politischen Meisterschaft, würde man sie nicht dafür erkennen. Denn Niemand sei so voll Wahn und Thorheit zu glauben, daß jene so beschaffenen Dichter und Philosophen irgend ein Zufall in dieß so beschaffene Volk hineingeworfen habe! Ein Volksgeist, derselbe praktische tüchtige Lebenssinn, der diesen Staat und diese Volksfreiheit geschaffen hat, hat auch jene lebensweise Dichtung und jene erfahrungsvolle Philosophie gestaltet. Und je mehr und entschiedener wir uns Sinn und Gefallen an solchen Geisteswerken an- und ausbilden, je entschiedener werden auch wir der Befähigung entgegenreifen, das handelnde Leben mit dem

Geschicke zu bauen, das jene ausgewanderten Vorfahren, aller Welt zur Nachahmung, bewiesen haben.

Dieß Buch will anleiten, den Dichter zu lesen, von dem es handelt. Möchte man es darum nicht auswählend und zerpflückend lesen, sondern im Zusammenhange und ganz, und den Dichter immer zur Seite. Vieles möchte sonst unverständlich bleiben, vieles grillenhaft dünken, vieles in den Dichter hineingelegt scheinen, während mein anspruchloses Bestreben war, ihn so viel als möglich zu seiner Erklärung selbst reden zu lassen. Die Ergebnisse meiner Betrachtung, ungesucht wie sie sind, werden nach manchen Seiten hin nichts Neues bringen, nach anderen Viele überraschen. So braucht man die dichterische Schönheit, die intellectuelle Ueberlegenheit in Shakespeare's Werken den meisten Lesern nicht mehr nachzuweisen; die glänzende sittliche Hoheit dieses Dichters haben wir uns dagegen durch äußerliche Dinge vielfach verdecken lassen. Sieht man erst durch die äußere Hülle hindurch, so wird man auch in dieser Hinsicht eine Größe in diesem Manne gewahren, die mit jeder andern Seite in ihm wetteifert, die aber wohl Manchem in dieser Zeit fremdartig auffallen wird, in der man sich gewöhnt hat, die geistige Größe von Freigeisterei und freien Sitten unzertrennlich zu denken.

Oft ist mir die tadelsüchtige Strenge meiner literarischen Urtheile und meine negirende Haltung gegen die Dichtungsversuche unserer Tage vorgeworfen worden. Es

thut mir wohl, hier eine Gelegenheit zu haben, zu zeigen daß ich auch loben und lieben kann. Und wenn Lob und Liebe geeigneter als Tadel ist, eine positive Wirksamkeit zu begründen und unsere ringende Literatur zu kräftigen und zu begeistern, dann gewiß müßte das Bild, das ich hier entwerfe, den Stachel des Nacheifers in jede begabte Seele werfen. Denn die Arbeit ist mit ausdauernder Liebe gefertigt, der Gegenstand mit ausschließender Liebe gewählt, jeder Apparat und fremdartiges Beiwerk ausdrücklich fern gehalten worden, um den Blick des Betrachters ganz auf dieß Eine Object der Bewunderung zu fesseln.

Der Gewinn, den ich selbst aus dieser Betrachtung gezogen habe, dünkt mir ganz unausmeßbar. Es kann scheinen, als sei wenig selbständiges damit geleistet, daß man sich einem Andern blos erkennend und erklärend gegenüberstellt. Aber wenn diese Erkenntniß an einem großen Menschen geübt wird, dessen Kunst in ihrer Kraft und Weite das All der Dinge umspannt, dessen eigene Lebensweisheit noch dazu gleichsam nicht in gerader Ueberlieferung auf uns gelangte, sondern erst durch eine eigene Geistesoperation von den Elementen dichterischer Charakteristik und Beimischung gereinigt werden muß, so hat diese Beschäftigung all das Fördernde, was eine practische Menschenkenntniß und Studium, in größter Concentration an den würdigsten Gegenständen versucht, nur darbieten kann; ihr Nutzen wie

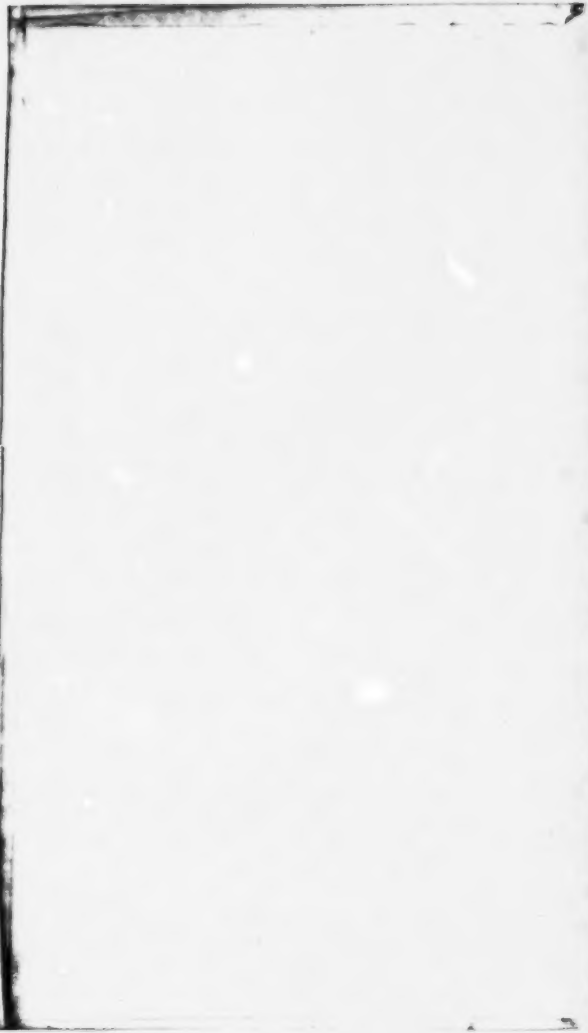
ihr Genuß kommt kaum mit dem einer anderen Thätigkeit in Vergleich, und sie ruft alle Energie des inneren selbstthätigen Lebens in die Waffen.

Heidelberg, im April 1849.

G. G. Gervinus.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
Einleitung	1
Shakespeare in Stratford	36
Shakespeare's beschreibende Gedichte	57
Shakespeare in London und auf der Bühne	74
Dramatische Dichtung vor Shakespeare	76
Die Bühne	141
Shakespeare's erste dramatische Versuche	176
Titus Andronicus und Perikles	178
Heinrich VI.	197
Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerspenstigen	234
Zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's	264
1. Erotische Stücke	267
Die beiden Veroneser	277
Verlorene Liebesmühe. — Ende gut Alles gut	292
Sommernachtstraum	333



Einleitung.

In unserer Zeit werden eine Menge Monographien über einzelne Literaten und Literaturgegenstände geschrieben, die gewöhnlich in Folge eines zufälligen Anstoßes aufgegriffen, mit vorübergehender Liebhaberei behandelt, als flache Neuigkeiten aufgenommen und mit einer flüchtigen Neugierde gelesen werden.

Nicht so möchte ich es mit dieser Darstellung Shakespeare's halten und gehalten wissen. Ich kann sie nicht als eine leichte Erholung darbieten wollen, da sie einen der ernstesten und reichhaltigsten Stoffe behandelt, die überhaupt gewählt werden können.

Denn diese Betrachtung gilt einem Manne, der von der Natur auf eine so verschwenderische Weise ausgestattet ward, daß selbst die, die in sich gar keinen Maasstab ihn zu beurtheilen hatten, wie die Kritiker der romanischen Nationen, immer den angebornen Genius in ihm ahnten und einen wildgewachsenen Geist in ihm bestaunten, während diejenigen, die sich in seine Werke mit unbefangener

Betrachtung vertiefte, mehr und mehr in der langsam geschöpften Ueberzeugung sich vereinigten, daß alle Zeiten und Völker, in welchen Zweigen des Wirkens es sei, nicht leicht einen Zweiten aufzuweisen haben, in dem der natürliche Reichthum des Geistes, die menschliche Begabung, das ursprüngliche Talent, die Leichtigkeit der geistigen Bewegung so groß wäre wie in ihm.

Diese Betrachtung gilt, was vielleicht mehr ist, einem Manne, der von dieser freigebigen Ausstattung der Natur den freigebigsten Gebrauch gemacht hat. Er war von der Ueberzeugung durchdrungen, und hat sie in mannichfaltigem Ausdruck ausgesprochen, daß die Natur dem Menschen nichts geschenkt, sondern nur geliehen habe, daß sie ihm nur gebe, damit er wieder geben solle. Er hatte die Erfahrung, daß es in dem Leben eines strebenden Menschen nicht genug sei, die Bahn der Ehre Einmal betreten zu haben, sondern daß es darauf ankomme, in ihrem Gleise, stets sich selbst gleich, unausweichlich zu beharren. Und er kam dieser Erfahrung und Ueberzeugung alsdann mit der ausdauerndsten Anstrengung nach, indem er von Anfang bis zum Ende seiner öffentlichen Laufbahn eine Thätigkeit entwickelte, welche uns Deutschen besonders, die wir einen Göthe und Schiller, nicht geringe Menschen wahrlich, in mühseliger Arbeit haben ringen sehen, völlig räthselhaft erscheint.

Diese Betrachtung gilt einem Manne, dessen dichterische Ueberlegenheit Jeder fühlte, der auch nicht in der

Lage ist, sie sich klar zu machen und sie ganz zu durchdringen, während Jeder, der ihn für sich, und neben ihm die Geschichte der Dichtung in ihrem ganzen Umfange kennt, ihn im Mittelpunkte der neueren dramatischen Literatur auf der Stelle stehen sieht, die Homer in der Geschichte der epischen Poesie einnimmt, als den offenbarenden Genius der Gattung, dessen Bahn und Weise nie ungestraft verlassen werden kann.

Diese Betrachtung gilt endlich einem Manne, dessen ganzer Werth mit der Erkenntniß blos seiner poetischen Größe bei weitem nicht ausgemessen ist. Man hat seine Werke so oft eine weltliche Bibel genannt; Johnson hat gesagt, daß aus seinen Darstellungen selbst ein Einsiedler die Weltbegebenheiten schätzen lernen könne; wie oft ist es wiederholt worden, die ganze Welt und Menschheit sei in seinen Dichtungen im Spiegel zu sehen! Dieß sind nicht übertriebene Redensarten, sondern verständige, wohl begründete Urtheile. Die Menschheit liegt nicht, wie in dem Drama des Alterthums, blos nach ihren wesentlichen typischen Characteren, sondern selbst nach ihren vortretendsten individualisirten Gestalten in seinen dichterischen Schöpfungen abgebildet vor; wir blicken in alle Zustände des inneren Seelenlebens der Einzelnen, in das Treiben aller Classen und Stände, in alle Arten des Familien- und Privatlebens, in alle Phasen des öffentlichen Geschichtslebens hinein. Wir werden eingeführt in das Treiben der römischen Aristokratie, Republik und Monar-

chie, in die mythische Heroenzeit der gallischen und brittischen Urbevölkerung, in die abentheuerliche Welt der romantischen Ritterzeit und des Mittelalters, auf den Boden der moderneren vaterländischen Geschichte der mittleren und neueren Zeiten. Ueber allen diesen Epochen, über allen diesen mannichfaltigsten Verhältnissen steht der Dichter mit einer Ueberlegenheit der Anschauung, so erhaben über Vorurtheil und Parthei, über Volk und Zeit, mit einer solchen Gesundheit und Sicherheit des Urtheils in Sachen der Kunst, der Sitte, der Politik, der Religion, daß er einem viel spätern und reiferen Zeitalter anzugehören scheint; er entfaltet für alle allgemeinen und besonderen Lagen des inneren und äußeren Lebens eine Weisheit und Kenntniß des Menschen, die ihn zu einem Lehrer von unbestreitbarer Autorität macht; er hat seine moralische Weltansicht aus reicher Beobachtung der äußeren Welt so geschöpft, und an einem reichen innern Leben so geläutert, daß er mehr wie vielleicht jeder Andere verdient, zu einem Führer durch Welt und Leben vertrauensvoll gewählt zu werden.

Mit einem solchen Manne sich ernst und eifrig zu beschäftigen, lohnt jede Mühe und fordert jede Anstrengung heraus. Wenn jetzt von poetischer Lectüre die Rede ist, so denkt die gewöhnliche Lesewelt nur an die gewürzten Neuigkeiten des Tags, und an die breiten gehaltlosen Romane, die Zeit und Langeweile ausfüllen und ein angewöhntes Bedürfniß stillen müssen, das unsere überreiche

Literatur geschaffen hat und zu nähren wußte. Kein ernsterer Mensch kann Freude haben an dieser geistigen Gierde und Schlingsucht; es ist vielmehr eine alte und köstliche Regel, daß man, um sich zu bilden, weniges Gute, und dieß Gute oft und immer wieder lesen solle. Bei Niemandem wird sich die Anwendung dieser Regel so reichlich lohnen, wie bei Shakespeare. Denn er ist immer neu, und übersättigt hat er wohl noch Keinen. Er darf nicht allein, sondern er muß oft gelesen werden, und gelesen mit der Genauigkeit, mit der wir in der Schule gewöhnt werden, die alten Klassiker zu lesen; man erfaßt sonst nicht einmal die äußere Schale, viel weniger den inneren Kern. Jeder jüngere Leser Shakespeare's wird die Erfahrung gemacht haben, daß man den bloßen Stoff seiner Stücke, die Fabel, die Handlung, selbst während des Lesens, nur mit einiger Anstrengung vollständig ergreift, daß man sie in einiger Zeit, nach einer einmaligen, ja selbst mehrmaligen Lectüre, leicht wieder gänzlich vergißt. So lange man so zu Shakespeare's Stücken steht, hat man sie nicht begriffen; um sich ihnen näher zu stellen, kostet es redlichen Fleiß und ernstes Bemühen.

Das hat nicht allein jeder Einzelne erfahren, sondern selbst die ganze Welt. Zwei hundert und funfzig Jahre hindurch haben sich nun die Menschen um diesen Dichter bemüht; sie sind nicht müde geworden, in seine Werke wie in einen Schacht hinabzusteigen, um all das edle Metall zu Tag zu fördern, das sie enthalten; und die am

thätigsten waren, waren zuletzt so bescheiden, zu erklären, daß wohl kaum ein einzelner Gang dieser reichen Mine erschöpft sei. Und fast zwei Jahrhunderte waren von dieser Zeit vergangen, ehe in Deutschland die Männer erschienen, die Shakespeare's ganzen Werth und Gehalt zuerst erkannten und seine reine, edle Gestalt von dem Wuste der Vorurtheile entkleideten, der sie umhüllt und entstellt hatte.

Wie kam es doch, daß dieser Dichter der ganzen literarischen Welt und Geschichte so lange ein Räthsel blieb? daß eine so außerordentliche Erscheinung so langsam begriffen ward, und noch immer auch jetzt von Vielen so mangelhaft begriffen ist? ein Dichter, der doch über sich selbst keineswegs im Unklaren war und den schon seine Zeitgenossen zum Theile vollkommen zu würdigen schienen?

Auf diese Frage liegt Eine Antwort in der Beschaffenheit seiner Werke selbst, und diese Antwort wird uns am Schlusse unserer Betrachtungen von selber einleuchten: die Ursache der langsamen Erkenntniß unseres Dichters liegt vor Allem darin, daß er eben eine außerordentliche Erscheinung ist; denn nur das Gemeine begreift man schnell und nur das Gewöhnliche ohne Misgriff und Irrthum.

Eine andre Antwort auf jene Frage liegt aber in der Geschichte. Und aus ihr will ich in diesen einleitenden Worten mit Wenigem an die nicht unbekannten Verhältnisse erinnern, die es bewirkten, daß ein großer Geist wie

dieſer, nach einer richtig gewürdigten Wirkſamkeit ſo ganz vergeſſen werden konnte, um dann anzudeuten, auf welche Weiſe und durch weſſen Verdienſt er nach und nach dieſer Vergeſſenheit wieder entriſſen wurde; und um zum Schluſſe anzugeben, in welchem Verhältniſſe dieſe gegenwärtige Arbeit zu ähnlichen, vorhergegangenen ſteht, die ſich die Erläuterung der Shakeſpeare'ſchen Werke zur Aufgabe ſtellten.

Vor der Zeit, in die Shakeſpeare's Thätigkeit fällt (um 1590—1615), exiſtirte eine Literatur, die eigentliches Volkseigenthum geweſen wäre, in England nicht. Es gab engliſche Dichter, aber keine engliſche Nationaldichtung; die namhaften Poeten waren Gelehrte, an lateiniſcher und italieniſcher Dichtung geſchult, auf die Nachahmung der Schulmuſter gerichtet. Ihre Sonnette, ihre Allegorien, ihre Novellen konnten für eine volksthümliche Dichtung wenig bedeuten. In die Reihe dieſer Dichter trat Shakeſpeare mit ſeinen erzählenden Gedichten und ſeinen Sonnetten ein. Schon in dieſen kleineren Werken äußert ſich, zwiſchen der reinſten Beſcheidenheit und Demuth, das Selbſtgefühl des Dichters ganz entſchieden. In ſeinen Sonnetten verheißt er dem jungen Freunde, an den ſie gerichtet ſind, ihm eine Unſterblichkeit in ſeinen Verſen zu bereiten, die ſich erhalten ſollen ſo lange Menſchen athmen und Augen ſehen; er fordert die Zeit heraus, ihr Aeußerſtes zu thun: trotz ihrer zerſtörenden Gewalt ſoll ſein Geliebter in ewiger Jugend in ſeiner Dich-

tung leben. Ein Monument will er ihm setzen in seinem Verse, den Augen, noch ungeboren, einst überlesen werden, und künftige Zungen sollen von seinem Dasein reden, wenn alle Athmer dieser Zeit gestorben sind. Solche Kraft sei in seiner Feder, daß er ewig leben werde, wo Athem am unversieglichsten athmet, im Munde der Menschen selbst.

Dieß Selbstgefühl mußte in dem Dichter mit der Zeit wachsen, wenn er auf das Werk seines Lebens zurück sah. Die Bühne hatte noch zu Heinrichs VIII. Zeit nur in rohen Anfängen bestanden; unter Elisabeth ward sie die Stätte, wo zum erstenmale eine eigenthümliche englische Volksliteratur eine Heimath fand. Die romanische Kunst der Ritterepopöe, die italienische Novellistik und Lyrik war der Fremde entlehnt; bei der Begründung des Schauspiels aber regte der sächsische Genius im Volke die Flügel und die entstehende Bühne ward ein Nationaleigenthum. Das Volk strömte aus den Kirchen in die Schauspielhäuser, Hof und Adel förderten die Werke der dramatischen Kunst; der Schutz von oben, die Gunst von unten, der eigne Werth im Innern hob die Bühne hier in einem Vierteljahrhundert aus der niedersten Tiefe in die höchste Höhe hinauf. Den innern Werth, das durfte sich Shakespeare sagen, hatte nur Er ihr gegeben; namhafte Schützer der Bühne unter dem Adel waren seine persönlichen Freunde, die Gunst zweier, sehr verschiedner Regenten haftete vorzugsweise auf seinen Wer-

ken, und die des Volks auf den Darstellungen seiner Gesellschaft.

Diese Bedeutung des Dichters haben die Mitlebenden, wenn nicht durchschaut und kunstgerecht gewürdigt, so doch geahnt. Niemand hat der Bewunderung der Zeitgenossen schönere Worte geliehen als Ben Jonson, der so oft als Neider und Gegner Shakespeare's genannt worden ist. In seinen Gedenkversen auf den gestorbnen Dichter, die der Ausgabe von dessen Werken von 1623 vorgedruckt sind, hebt er ihn über die englischen Dramatiker, die zu überbieten allerdings nicht schwer war, hinweg; er will aber auch den donnernden Aeschylus, Euripides und Sophokles heraufbeschwören, und die römischen Tragöden, um seinen Cothurn die Bühne erschüttern zu sehen, und wenn er im Soccus auftrete, will er ihm Niemand unter den Alten vergleichen, noch was seitdem aus ihrer Asche entsprang. „Triumphire, mein England! ruft er dann; du hast Einen aufzuzeigen, dem alle Bühnen Europa's huldigen müssen. Er war nicht Eines Zeitalters, sondern für alle Zeit. Noch waren alle Musen in ihrer Jugend, als er gleich Apoll oder Mercur hervortrat, unser Ohr zu entzücken. Die Natur selbst war stolz auf seine Schöpfungen und freute sich das Gewand seiner Dichtung zu tragen, das so reich gesponnen und fein gewoben war, daß sie seitdem keinen anderen Geist mehr anerkennen will. Der beißende Aristophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; sie liegen veraltet

und verlassen, als wären sie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß ich der Natur nicht Alles zuschreiben; auch seine Kunst muß ihr Theil behalten, denn obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so giebt seine Kunst doch die Form hinzu; — der wahre Dichter ist eben so sehr gebildet als geboren: und ein Solcher war Er! Sieh, wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint das Geschlecht von Shakespeare's Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen, in deren jedem er einen Speer zu schütteln scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit. Süßer Schwan vom Avon! welch ein Anblick wäre es, dich in unsern Wassern noch in jenem Flug zu sehen, der unsere Elisa und unsern Jacob so dahinriß! Doch nein! ich sehe dich als ein Sternbild an den Himmel versetzt: dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da, in Liebe und Strenge, auf die sinkende Bühne, die seit deinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn nicht das Licht deiner Werke hinterblieben wäre."

Wie kam es doch, ich wiederhole die Frage, daß dieser Dichter, dessen Werth — wie wir sehen — ihm selbst und der Einsicht der Kenner und dem Instincte der Masse seiner Zeitgenossen nicht fremd war, dennoch schon in der Zeit seines Lebens keineswegs eines allgemein verbreiteten Rufes genoß, daß er wenige Jahrzehnte nach seinem Tode so gut wie vergessen, und auf länger als

ein Jahrhundert gänzlich verkannt war? — Folgendes sind die Gründe dieser Erscheinung.

Die Gunst, deren der Dichter sich zwar bei seinen Lebzeiten erfreute, konnte doch keineswegs eine allgemeine sein, schon weil seine Kunst selber ein angefochtenes Gewerbe war. Die Geistlichkeit, der Richterstand, die mittlere Bürgerschaft, in London der Lord Mayor und Gemeinderath, setzten gegen alles Schauspielerwesen einen stehenden Widerstand. Der Geist der religiösen und sittenstrengen Zeit wandte sich gegen die üppige, weltliche Kunst. Die Schriftsteller eiferten gegen sie als ein öffentliches Aergerniß und Verderben. Viele dramatische Dichter selbst, wie Greene und Gosson, bereuten in späteren Jahren, wie die ritterlichen Epiker des 14. Jahrhunderts thaten, ihre frühere unheilige Thätigkeit, beschworen ihre Freunde, die sündige Kunst zu verlassen und fingen an fromme Aufgaben zu behandeln wie zur Sühne. Die eifrigeren Vertheidiger des Schauspiels selbst mußten gestehen, daß es eine Sache sei die der Stützen bedürfe. So hatte sich mitten in ihrer ersten und größesten Blüthe die dramatische Kunst in England vor den Bedrohungen und Verfolgungen lebhafter, angesehener, gefürchteter Gegner zu schützen. Die Schauspielkunst war für den Meister zwar vortheilhaft in hohem Grade, aber wie fast zu allen Zeiten, und in viel höherem Grade damals, mit einem sittlichen Makel behaftet; der Schauspieler ward reich, blieb aber aus der Gesellschaft entfernt; der Schauspiel-

dichter vollends blieb in der Regel arm, denn er war nur im Dienſte des Schauſpielers, und ward mit ihm verworfen, ohne ſeine Vortheile zu theilen. Wo das Lockmittel, der Reiz der Kunſt groß war, unmittelbar, gegenwärtig, da an Ort und Stelle, und für den Augenblick, hob der berückende Zauber den Dichter empor; vor den Thoren, wo ſeine Wunder nicht geſehen wurden, war er unbekannt. Bei dem Einen Manne der höhern Klaſſe überwand der Genius unſeres Dichters das Vorurtheil des Standes, und der Edelmann wagt es, den Schauſpieler ſeinen perſönlichen Freund zu nennen, aber er thut es gegen einen andern Edlen, dem ſein (richterlicher) Stand nicht erlaubt, von dem berühmten Künſtler nur Kenntniß zu nehmen.

Dieß war aber nicht das Einzige, was damals eines Dichters Namen, Ruf und Anſehn drückte. Den Schriftſtellern jener Tage war es nicht ſo gut geworden, wie unſeren deutſchen Dichtern des vorigen Jahrhunderts, die in Zeiten auftraten, wo das deutſche Leben brach lag, wo keine gegneriſche oder nebenbuhleriſche Thätigkeit ſtörte und zerſtreute, wo die literariſche Bewegung das ganze Leben des Volks ausfüllte und jedes andre Intereſſe überwog. In Shakeſpeare's Zeit fällt der eigentliche Beginn der engliſchen Größe: die religiöſe Selbſtthätigkeit des Volks, die Kunſt und Wiſſenſchaft die dem Genius der Nation eigenthümlich war, und die Anfänge der künftigen Seemacht und politiſchen Bedeutung Englands liegen in

der Zeit von Elisabeths Herrschaft wie in eine Knospe geschlossen beisammen in üppiger Verheißung. Mit überraschender Schnelle stieg der Unternehmungsgeist, der Handel, die Industrie des Inselreichs empor; nach außenhin erhielt die Politik durch die protestantische Richtung gegen das hispanische und papistische Prinzip eine volksthümliche und große Grundlage; die Zerstörung der unüberwindlichen Flotte (1588), die England für Spanien erobern sollte, die kühnen Seeexpeditionen, die damals eine Reihe großer Seehelden ausbildeten, entschieden das politische Uebergewicht des kleinen England über die damalige Weltmonarchie von Spanien und legten den Grund zu seiner maritimen Größe; nach Elisabeths Tode ward Schottland mit England vereinigt und nun begannen die ersteren glücklicheren Colonialunternehmungen (1606 u. ff.), mit denen die inneren Handelshemmnisse zu verschwinden, die äußere Macht des Reichs sich auszudehnen begann. Bei dieser jungen politischen Thätigkeit, bei diesem frisch belebten Nationalgefühle konnte in dem großen Zuge des umfassenden, in allen Theilen und Zweigen erregten Volkslebens die Literatur, und in der Literatur die Bühne nur einen kleinen, ja einen verborgnen und verschwindenden Theil ausmachen, und nur ein kleiner Theil der gespaltenen Interessen warf sich auf die dramatische Literatur. Daher kommt es, daß zwei Männer des ersten literarischen Ranges, ein Philosoph wie Franz Bacon, ein Dichter wie Shakespeare, in jener vielbewegten Zeit zwar

nicht allgemein übersehen, aber auch keineswegs allgemein gekannt waren, und selbst wohl gegenseitig ihre geistigen Producte wenig beachteten. Der Ruhm von Dichtern, wie Arioſt und Taſſo, wie Racine und Moliere, wie ſelbſt Göthe und Schiller, denen die Sprache im Wege war, ging ſchnell über die ganze europäiſche Welt; von Shakeſpeare hat Niemand im 17. Jahrhundert auswärts gehört, und ſelbſt die Zeugniſſe von ſeinem inländiſchen Ruhme mußten in ſpätern Zeiten erſt langſam und mühſelig aufgeſucht werden. So hatte die bloße Bekanntwerdung des Dichters gleich anfangs mit der ganzen Wucht ungünſtiger Verhältniſſe zu kämpfen; von einem Verſtändniſſe konnte die Rede viel weniger ſein. Man ſah ſeine Stücke, die nur für die Aufführung geſchrieben waren; wer ſie nicht geſehen hatte kannte ſie nicht; es war mit der Kunſt des dramatiſchen Dichters nicht viel anders als mit der des Schauſpielers, die das beklagenswerthe Loos hat, daß ſie nicht zu feſſeln iſt und mit dem Augenblicke vorüberrauſcht. Es gab damals ernſte Männer, die mitleidig der leichtfertigen Thätigkeit ſpotteten, welche von ihren Jamben für die Bühne eine Unſterblichkeit hoffte. Nur wenige von Shakeſpeare's Stücken wurden bei ſeinem Leben gedruckt; erſt ſieben Jahre nach ſeinem Tode erſchienen ſeine Werke in einer Folioausgabe (1623), von ſeinen Schauſpielercollegen geſammelt. Sie ward 1632 wieder gedruckt. Damals waren ſeine Stücke noch in populärer Ehre, ſchon aber fehlte es nicht an Neidern und

Krittlern, gänzlich fehlte es an einem Mann, der mit Gründen die Ueberlegenheit dieser Werke hätte darlegen können; bald hörten sie ganz auf ihr nationales Interesse zu behaupten.

Von 1642 begannen die religiösen Bürgerkriege in England, und gleich in diesem Jahre wurden sämmtliche Bühnen in England geschlossen; der puritanische, strengkirchliche Eifer duldete nicht so unheilige Werke. Zwanzig Jahre des Blutvergießens und einer völligen Umwühlung des öffentlichen und Privatlebens tilgten fast die Erinnerung an die Literaturepoche Shakespeare's und an das Theater. Es geschah der englischen Literatur nach Shakespeare noch einmal, was ihr im 13. Jahrhundert nach Chaucer geschehen war: die Bürgerkriege erschütterten die Nation und ihre Bildung so, daß keine rettende Zufluchtstätte übrig blieb. Als bei der Restauration unter Karl II. und Jacob II. mit den Hofbelustigungen und dem freundlicheren Leben auch die Bühne wieder kehrte, regte sich nicht mehr im Volke der mächtige Antheil wie zu Shakespeare's Zeit; das Theater ward von dem Hofgeschmacke gestaltet, der frivol und leichtsinnig, und für jene großen und ernsten Werke unempfänglich war. Bald fing die französische Literatur an, die Welt zu beherrschen, der alterthümelnde Geschmack stellte sich dem volksthümlichen Character der Shakespeareschen Werke gradaus entgegen. Dieß hatte schon zu Shakespeare's Lebzeiten begonnen, und erreichte in der Kritik eines Thomas Rymer, der jedem

Affen mehr Geſchmack und Naturkenntniß zuſchrieb als Shakeſpeare, und in der poetiſchen Production eines Addiſon und Pope die höchſte Spitze des Gegenſatzes. Als 1709 Nicholas Rowe eine Ausgabe von Shakeſpeare's Werken beſorgte und den Verſuch machte, aus Ueberlieferungen ſein Leben aufzuzeichnen, fand ſich, daß von einem ſo erſtaunlichen Manne faſt nichts bekannt war, kaum nur die Originale ſeiner Werke, und aus ſeinem Leben nur ein paar dürftige Anecdoten, die die ſpätere Kritik verworfen hat und die die fleißigſte Forſchung bis heute nur durch ſehr wenige zuverläſſige Thatſachen erſetzen konnte. Von der Reſtauration an bis zu Garricks Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ſind nur wenige Shakeſpeareſche Stücke, und dieſe zum Theil in der unwürdigſten Entſtellung aufgeführt worden. In dieſer Zeit hat ihn der größte Dichter, den England nach ihm gehabt hat, Milton, gekannt und geleſen, ein Mann deſſen alleinige Schätzung unſerem Dichter mehr bedeuten konnte als die „der Million.“ Er fand, daß er ſich in den lebendigen Wirkungen ſeiner delphiſchen Verſe ein Denkmal geſetzt habe, für das Könige zu ſterben wünſchten; aber auch Er ſah ihn doch nur als das Kind einer regelloſen Phantaſie, als einen ſüßen Sänger wilder Naturlaute an.

Als im 18. Jahrhundert das literariſche Leben in ganz Europa das politiſche und religiöſe in den Hintergrund drängte, begann auch in England endlich die Her-

vorsuchung der älteren Literatur, und Shakespeare's darunter. Von Rowe und Pope an (1709 und 1723) bis zu diesem Jahrhundert erschien fast in jedem Jahrzehnte eine große erläuterte Ausgabe seiner Werke: von Theobald, Hanmer, Warburton, Johnson, Steevens, Malone, Reed u. A. Für die Beurtheilung und Würdigung des Dichters und seiner Werke im Großen und Ganzen boten die früheren dieser Arbeiten nichts, die spätern wenig Taugliches dar; sie sind unter der dauernden Herrschaft des französischen Geschmacks geschrieben, dem die meisten dieser Ausleger verfallen waren. Das Orakel dieses Geschmacks war Voltaire. Er gab in der Abhandlung über die Tragödie vor seiner Semiramis sein Urtheil dahin ab, daß die Natur in Shakespeare das Größte und Erhabenste, mit Allem was Rohheit ohne Geist noch so Niedriges und Abscheuliches an sich trage, verschmolzen habe; er nannte den Hamlet ein rohes barbarisches Stück, das selbst von dem geringsten Pöbel in Frankreich und Italien nicht würde ertragen werden: er möchte sagen, es sei die Frucht der Einbildungskraft eines trunkenen Wilden! So sprach ästhetische Beschränktheit über die größte Erscheinung der neueren Dichtung ab; aber es war ein Orakel. Wie sollten die Ausleger weiter sein, die von der Poesie zum Theil noch mehr ablagen als Voltaire, unter denen der scharfsinnige Warburton erklärte, er habe *diese Art von Schreibern*, wie Shakespeare, in seinen jüngern Tagen nur durchblättert, um sich von ernste-

ren Beschäftigungen zu erholen! Man hat daher, wenn man sich an die allgemeinen Urtheile dieser Ausleger über die Stücke des Dichters anhielt, leicht gehabt über sie zu lachen und ihre pedantischen Klaubereien, ihre ästhetischen Grillen, ihre kleinlichen Zurechtweisungen, ihr vornehmes Herabsehen auf den Dichter zu verspotten; unsere Tieck und Schlegel haben sie bis zur Verächtlichkeit heruntergeschätzt. Dieß war weder angemessen noch würdig. Diese Herausgeber und Ausleger hatten des Dichters Werke als ein ganz Fremdes nach Sprache, Sitte und Verhältnissen empfangen; die späteren darunter, seit Johnson, haben mit der unverdrossensten Durchforschung zahlloser und werthloser Quellen den Dichter sprachlich und sachlich erst lesbar und genießbar gemacht; sie haben sachlich unverständliche Stellen durch zweckmäßige Erklärung in Schönheiten umgestaltet und einzelne sprachlich verderbte durch scharfsinnige Vermuthungen in wahre, ja hier und da selbst in hohe Poesie verwandelt. Diese mühseligen Werke, im Ganzen übersehen, deckten der Nation die verborgenen Schätze des Dichters zuerst wieder auf und sie ward nicht müde, die immer neuen und umfangreicheren Ausgaben zu empfangen und wieder und wieder zu drucken; den Gebern und Empfängern war es Ernst um das materielle Verständniß des Dichters, das die nothwendige Bedingung des geistigen ist, ohne dessen Vorausgang jenen deutschen Kunstrichtern und Uebersetzern versagt war, ihren Liebling auch nur zu kennen.

Für das innere Verständniß des Dichters im Ganzen, sagte ich, boten diese Ausgaben seiner Werke weniges dar; das wenige beschränkte sich auf einzelne psychologische und ästhetische Bemerkungen. Bei Warburton, bei Johnson, bei dem geistreichsten unter Allen, bei Steevens, finden sich vortreffliche Erläuterungen über einzelne Stellen, Züge, Charactere, die unter Vorurtheilen und Fehlurtheilen hervorbrechen, als Beweise, wie es die Größe des Dichters mehr und mehr selbst über die verschlossenen Geister gewann. Aber sie blieben bei dieser Halbheit stehen, wie Voltaire, ohne zu fühlen, wie es abgeschmackt sei, in Einem Menschen die äußerste Rohheit mit der äußersten Erhabenheit in grellem Abstand verbunden zu glauben. Uebereinstimmend mit dieser Art fragmentarischer Einsicht, mit diesem Wetterleuchten eines Verständnisses, wo auf ein vorübergehendes Licht ein größeres Dunkel folgt, war die Behandlung Shakespeare's auf der Bühne, so wohl in England wie in Deutschland. Das 200jährige Jubiläum auf Shakespeare's Geburt, 1764 in Stratford gefeiert, ist ungefähr die Zeit, wo der Dichter durch Garrick auf Englands Bühnen seine Auferstehung feierte. Damals regten sich Frauen für sein Denkmal in Westminster, Clubbs für die Wiederaufführung seiner Stücke, Garrick für das Studium seiner Charactere. Er verbannte die steife Geziertheit des französischen Spiels, alles Effecthaschen und alles Verschrobene des Vortrags, und setzte Natur, Einfalt und ächte Laune in ihre Rechte

wieder ein. Er gab jährlich etwa achtzehn Shakespeareiche Stücke und suchte sie von ihren Entstellungen zu reinigen. Aber Alles was man von dem Schauspielwesen dieser Zeiten weiß, zeigt zur Genüge, daß nur einzelne Spieler einzelne Rollen begriffen; an ein Zusammenspiel, wie es Shakespeare betrieben haben mußte, war nicht zu denken. So erreichte auch Schröder in Deutschland in Darstellung Shakespeare'scher Charactere eine wunderbare Höhe, aber auch Er stand allein. Es wird erzählt, daß eine Schauspielerin, die neben ihm im Lear die Goneril spielte, von Lears Fluch so erschüttert war, daß sie nie mehr die Bühne betreten wollte; die Anecdote thut Schröders Spiele alle Ehre, läßt aber wohl errathen, wie diese Künstlerin von seiner Kunst weit abstehen mußte. So kam man also langsam und allmählig durch die Ausleger zum Verständniß einzelner Stellen und dichterischer Schönheiten, durch die Spieler und durch eine Reihe geschriebener Monographieen über die Hauptfiguren Shakespeare'scher Dramen, zum Verständniß einzelner Charactere und psychologischer Wahrheiten, aber das Ganze des Dichters wie seiner einzelnen Werke blieb ein Räthsel. Die Bearbeitung Shakespeare'scher Stücke durch Garrick und Schröder selbst belegt es leider nur zu deutlich, wie weit selbst diese Kenner von seiner richtigen Erkenntniß waren. Gleichwohl war dieß die eigentliche Zeit der Wiederbelebung Shakespeare's in England, und durch sie kam er zugleich in Deutschland zum erstenmal in's Leben. Dieß war für

des Dichters Anerkenntniß und Würdigung wie auf der andern Seite für unsre aufkeimende dramatische Dichtung von einer ganz entscheidenden Bedeutung.

Der Mann, der Shakespearen zuerst nach seinem Verdienst würdigte, war unstreitig Lessing. Eine einzige Stelle, wo er in der Dramaturgie von Romeo und Julie spricht, zeigt ganz entschieden, daß er seine Stücke in ihrem innersten Wesen ergriff, und dieß mit der reinen Unbefangenheit, mit der sie der Dichter gegeben hatte. Er wies mit dem ganzen Nachdruck eines sichern Geschmacks auf Wielands Uebersetzung des englischen Dramatikers, als ihn fast Niemand in Deutschland kannte. Es war nicht lange vorher, daß man Shakespeare bei uns mit Gryphius verglichen hatte, als Lessing den großen Tragöden mit Aristoteles höchsten Kunstforderungen in Uebereinstimmung fand. Noch beugten sich die englischen Herausgeber und Erklärer seiner Werke unter dem gallischen Joch, als Lessing den französischen Geschmack und das Kunsturtheil Voltaires zu Boden warf, und die Zeit mit Einem Schlage dahin umschuf, daß nun wir der falschen Erhabenheit des französischen Dramas lachten, wie sie dort der englischen Rohheit gespottet hatten. Lessings Empfehlung des englischen Dichters folgte die Uebersetzung Eschenburgs und ein ganz veränderter Geschmack in dem Kreise unsrer jungen Dramatiker auf dem Fuße. Das Gleichgewicht des Urtheils herzustellen schien ein schroffes Gegengewicht gegen die Uebertreibungen der französischen

Convenienz für den Augenblick eine Nothwendigkeit. In Göthe's Jugendkreise in Strasburg sprach man in Shakespeare's Wortspielen, Scherzen und Possen, schrieb man in seinem Tone und Style, hob man alles Deutsche, Grobe, Vierschrötige, alle Derbheit und Nacktheit der Natur gegen die französische Schminke und Firniß hervor, und fühlte sich durch Einerlei Zug so heimisch in der germanischen Natur bei Shakespeare, wie bei Hans Sachs. Nach Kraft und Natur war der Ruf in dem Lager dieser freien Geister, und die Frucht war die Uebertreibung beider, die Karrikatur: sowohl in den Schilderungen des Malers Füßli aus Shakespeare's Werken, wie in den dichterischen Nachahmungen der Klinger und Lenz. Aber dieses Hineinleben, dieses begeisterte Hingeben, diese dichterische Reproduction, auch in den Jugendwerken Schillers und Göthes, führte gleichwohl hier zu einer ganz anderen innigeren, geistigeren Art des Verständnisses als in England. Uebermaaß und Verzerrung streifte sich mit der Zeit in der Anschauung dieser Männer ab, die als Dichter und Beurtheiler in gleichem Maaße geschaffen waren, das Studium Shakespeare's an einem ganz anderen Ende anzufassen als jene Ausleger: das Bild des Dichters trat zum erstenmale in der bescheidenen Wahrheit der Natur zu Tage. Im Wilhelm Meister gab Göthe jene Characteristik Hamlets, die wie ein Schlüssel zu allen Werken des Dichters ist: hier ist aller Theil und getrennte Schönheit verschmäht und das Ganze erklärt aus dem

Ganzen, die Seele der äußern Glieder und ihr lebendiger Theil ist nachgewiesen, wie sie das unsterbliche Werk erschuf und organisirte. Leider ging Göthe selbst in Erklärung des Dichters nicht weiter; er meinte später, es sei Alles unzulänglich was man über ihn sage, obwohl er wußte, daß er den Zugang zu seinem Allerinnersten gefunden hatte. Er war verstimmt darüber, daß es Shakespeare an Ansehn über ihn selber gewann; er hatte früher mit ihm wetteifern wollen, später fühlte er, daß er an ihm zu Grunde gehen würde.

Shakespeare schaukelte die Wiege unserer neugebornen dramatischen Dichtung im vorigen Jahrhundert und stand bei ihrer ersten Weihe Pathe. Dieses unermeßliche Verdienst des auferstehenden Dichters durfte ihm Deutschland nicht mit geringer Vergeltung danken. Es folgte bei uns nun ganz das Gegenstück zu dem, was im 18. Jahrhundert in England geschehen war. Wir commentirten den Dichter nicht; mit dem Materiale entging uns dazu der Beruf. Wir übersetzten ihn; und wo die Engländer eine Reihe Commentare und Ausgaben besitzen, haben wir von Wieland und Eschenburg an, bis auf Schlegel und Voß und bis auf die neuesten herunter eine ganze Zahl von immer neu gefertigten und immer neu gelesenen Uebersetzungen. Verdeckten dort die Anmerkungen gleichsam den Text, so gab man uns den Text meist ohne alle Noten. Dieß gewöhnte uns an eine ganz andere Art, den Dichter zu lesen. Kam der Engländer vielleicht nur schwer

von den einzelnen Stellen hinweg, so lasen wir, von Anmerkungen entblößt, im raschen Zuge dahin; wir waren sorglos um das Einzelne und verloren gegen den englischen Leser einzelne Schönheiten und Verständnisse, wir genossen aber besser das Ganze. Dafür that die Uebersetzung von A. W. Schlegel das Wesentlichste, die selbst Engländer mit Bewunderung lesen. Es sind hier die Archaismen getilgt, die Derbheiten jener Zeit leise gemildert, der ganze Character darum doch treulich erhalten. Der Empfänglichkeit der deutschen Natur, der Schmiegsamkeit unserer Sprache, dem Geschmack und Geiste des Uebersetzers gereicht dieses Werk zu gleich großer und dauernder Ehre. Mehr als jede andere Bemühung um den englischen Dichter hat diese Uebersetzung ihn uns eigen gemacht. Die Bewunderung erreichte einen neuen Grad. Und dieß mehr bei uns als in England. Denn es scheint mir ohne Zweifel, daß die Kritik der alten englischen Commentatoren, wie sie z. B. in Courtenay vor nicht lange noch einmal aufgetaucht ist, bei uns in Deutschland selbst in Einer solchen Ausnahme ganz unmöglich geworden ist. Alte Prophezeihungen über des Dichters Nachleben schienen in Erfüllung zu gehen. Denn wahrhaft geschah bei uns, was Leonard Digges, ein Zeitgenosse Shakespeare's von seinen Werken geschrieben: sie würden ihn jung erhalten zu aller Zeit, und es würden die Tage kommen, die alles Neue verschmähen, Alles für Misgeburt achten würden was nicht Shakespeare's sei;

dann werde jeder Vers in seinen Werken neu erstehen und den Dichter aus dem Grabe erlösen!

Wie groß das Verdienst unserer Romantiker war, Shakespeare's Werke bequem zum Genusse hergerichtet zu haben, zu dem inneren Verständnisse nach dem wir suchen, zu dem Aufschlusse der menschlichen Natur des Dichters und des allgemeinen Gehalts seiner Werke, haben sie wenig beigesteuert. In A. W. Schlegels dramatischen Vorlesungen (1812) sind die Stücke einzeln besprochen. Alles bezeugt hier dichterisches Feingefühl und Empfänglichkeit, Alles ist blühend, lockend, begeisternd, eine Lobrede ganz andrer Art, als die mäkelnden Characteristiken der englischen Ausleger. Aber mehr als dieß, mehr als den Gegensatz der Bewundrung gegen den früheren Tadel, mehr als die Anwendung eines natürlicheren Geschmacks auf die Werke des Dichters, im Widerspruche gegen die französischen Vorurtheile der frühern Zeit, bietet diese Schilderung nicht dar, die voll Anregung ist, aber ohne Befriedigung selbst für Schlegels nächste Freunde war. Auf dem Wege, den Göthe im Wilhelm Meister angegeben hatte, war nicht fortgegangen. Dann verwässerte Franz Horn (1823) in fünf Bänden über Shakespeare die Schlegel'sche Characteristik noch mehr, der in jenem Kitzel einer faden Scherzlaune, die die komische Kraft unserer Romantiker darstellen sollte, seine Hauptfreude an den natürlichen Narren hat und den Dichter, wo er im erhabensten Ernste arbeitet, immer in heitere Ironie verkleidet

sieht: sein ungetheiltes Lob, mit so viel Albernheiten gepaart, ist wie zur Injurie geworden. Nachher spannte Tieck lange Jahre auf ein umfassendes Werk über Shakespeare; er gab manche Beweise von einem eindringlichen Studium des Dichters und seiner Zeit, noch mehrere Winke einer geheimen Weisheit und Einweihung, aber das versprochene Ganze erschien nicht, und die erschienenen Fragmente versprachen nichts.

Der große Eifer der deutschen Literatur um Shakespeare wirkte im Anfang dieses Jahrhunderts auf England zurück. Als Nathan Drake 1817 sein ausführliches Werk über Shakespeare und seine Zeit herausgab, war die Vergötterung des Dichters auch in seiner Heimath schon heimisch geworden. Für das ästhetische Bedürfniß ist bei Drake wenig gesorgt; der größere Fleiß ist auf die Schilderung der Zeit gewandt; der „poetische Alterthümler" sollte befriedigt werden; das Werk hat aber das Verdienst, das weitschichtige und zerstreute Material der Commentare zum erstenmal in ein Ganzes verarbeitet zu haben. Weit anders hatte schon vor ihm Coleridge die Behandlung des Dichters angegriffen. Er hatte schon 1813 über Shakespeare Vorträge gehalten, so sehr in Schlegels Geiste und Art, daß ein Streit entstand über die Priorität der Verdienste beider Aesthetiker. Coleridge's Vorträge sind nie gedruckt worden; nur wenige Fragmente sind übrig, um uns zu beweisen, daß Er von allen Engländern zuerst den Dichter mit seinem richtigen Maaße

maß. Er eiferte gegen die französische Ansicht, als sei in Shakespeare Alles der Ausfluß eines sich selber unbekannten Genius, als sei er unsterblich geworden gleichsam wider sein Wissen und Wollen; er verfocht mit Recht, daß sein Urtheil so groß sei wie die Unmittelbarkeit seiner Kunst, daß er nicht ein abentheuerliches Naturspiel, daß seine sogenannte Regellosigkeit nur ein Traum der Pedanten sei. Er stellte die damals in England noch kühnen Sätze auf, daß nicht blos der Glanz der Theile das Große in Shakespeare sei, das die barbarische Ungestalt des Ganzen vergüten müsse, sondern er fand die ästhetische Form des Ganzen ebenso bewundernswerth wie die Materie, und den bildenden Verstand so groß wie das angeborene Genie des Poeten. Er (und seit ihm Campbell und so viele andere enthusiastische Bewunderer) rückte ihn ganz aus der Vergleichung mit anderen Dichtern heraus; er erklärte es für Trivialität, ihn ernsthaft Racine und Corneille vorzuziehen, oder mit Spenser und Milton zu vergleichen; er sah ihn über Allen so erhaben stehen, daß er ihn nur mit sich selber verglichen haben wollte.

Ein verbreitetes Interesse für Shakespeare und die Literatur seiner Zeit hat sich in neuester Zeit wieder in England geregt. Es haftet aber höchst charakteristisch auch jetzt, wie im vorigen Jahrhundert, an dem Materiellen. Fast sollte es scheinen, als wollten die Engländer vorzugsweise ihren Frauen (Jameson, Lennor u. A.) überlassen, die geistige Seite Shakespeare's zu behandeln, obgleich

dies begreiflich nicht Frauenarbeit sein kann. Die Percy-, die Camden-, die Shakespearegesellschaften machen sich um die Veröffentlichung seltnerer Quellen wetteifernd verdient; die Werke der dichtenden Zeitgenossen Shakespeare's haben, besonders unter den Händen von Al. Dyce, vortreffliche Ausgaben erhalten; die älteren Ausgaben unsers Dichters selbst haben endlich zwei neueren Editionen unserer Tage Platz gemacht. Die von Charles Knight, von einem buchhändlerischen Autor für jedes Bedürfniß zugerichtet, ist aus ungetheilter Vorliebe ausgegangen, voll Neuerungen in Bezug auf des Dichters Leben, Verhältnisse und Text. Die von Collier im Gegentheil ist das Werk eines gewissenhaften, vorsichtigen Gelehrten, das nun jedem Studium Shakespeare's zu Grunde gelegt werden muß. Collier ist von Coleridge angeregt und theilt dessen begründete Bewunderung unsers Dichters; seine Forschungen über die englische Bühne und Literatur, mit rastlosem Fleiße betrieben, von verdientem Glücke begleitet, haben namentlich über Shakespeare's Leben und Verhältnisse ganz neues Licht gebreitet. Aber auf die ästhetische und allgemeine Beurtheilung des Dichters hat auch er verzichtet.

So kehrt man immer, wenn man nach einer Mustererklärung Shakespeare'scher Werke sucht, zu Göthe und seiner Erläuterung des Hamlet zurück. Auf diesem merkwürdigen Stücke sollten die grellsten Gegensätze der Beurtheilung zusammentreffen; der Wendepunkt der Wür-

digung des Dichters sollte von ihm ausgehen. Voltaire, der das Stück gelesen hatte, um es zu beurtheilen und zu benutzen, sah nur einen Haufen unverbundener, verwirrter Scenen darin. Sein Urtheil verdient nie vergessen zu werden. „Hamlet," so charakterisirt er dieß Drama, „wird im zweiten Acte ein Narr, und seine Geliebte im dritten eine Närrin; der Prinz tödtet den Vater seiner Geliebten, indem er sich stellt, als tödte er eine Ratte, und die Heldin stürzt sich ins Wasser. Man macht ihr Grab auf dem Theater; die Todtengräber sprechen Quodlibets, die ihrer würdig sind, indem sie Todtenköpfe in der Hand halten; der Prinz antwortet auf ihre widerwärtigen Thorheiten mit Rohheiten, die nicht weniger widerlich sind. Während dem macht einer der Schauspieler die Eroberung von Polen. Hamlet, seine Mutter, sein Stiefvater trinken zusammen auf dem Theater, man singt bei Tisch, man zankt sich, man schlägt sich und ermordet sich." Nun kam Göthe, und dieses selbe angebliche Chaos erschien plötzlich als eine harmonische Welt voll wunderbarer Ordnung. Ein einziges Band wird von ihm nachgewiesen, das die scheinbar auseinander fallenden Scenen und Charactere zusammenbindet, ein einziger Gedanke, auf den sich jede Handlung und jede Figur zurückführen läßt. Jede Bizarrerie in den Characteren findet ihre Erklärung, jeder noch so auffallende Theil seine Rechtfertigung, jede scheinbar zufällige Rolle oder Handlung ihre Nothwendigkeit, jede fremdartige Episode ihren Zusammenhang mit dem

Ganzen. Die Erklärung begründete jenen Ausspruch Coleridge's, daß auch Form und Bau der Shakespeare'schen Stücke in der That so bewundernswerth seien, als man sie für barbarisch verschrieen hatte. Dieser Nachweis war so auffallend und neu, daß Göthe selbst die Einwände der herkömmlichen Betrachtung glaubte entgegen halten zu müssen; man war so gewöhnt, in Shakespeare nur das ungeartete Naturkind der Musen zu sehen, daß man sich betroffen fühlte, in seinen Werken mit einem Male eine planmäßige, besonnene, kunstvolle Anlage suchen zu sollen, die ihn fast zu einem eben so ruhigen und überlegten Denker machte, als er vorher nur für ein wildes Naturgenie galt.

Und doch kann man in dieser Erklärungsweise eben dieses Stückes noch weiter gehen, als selbst Göthe gegangen ist, und das Werk hellt sich bei jedem weiteren Schritte immer weiter auf und gewinnt an Reiz und an Tiefe. Und mehr als dieß: fast in jedem Shakespeare'schen Werke läßt sich derselbe Aufbau nach einem strengen Plane nachweisen, wie im Hamlet. Nicht in allen auf gleiche Weise; in den Jugendstücken nicht wie in den reiferen, in den entlehnten, als Bühnenspekulationen bearbeiteten nicht wie in den eigensten Erzeugungen des Dichters, in den Lustspielen, die eine freiere Bewegung verlangen, nicht in der Strenge wie in den Trauerspielen; aber durchgehend läßt es sich von frühe auf stufenweise verfolgen, wie Shakespeare instinctmäßig überall aus einer einzigen Idee auf jene geistige Einheit seiner Stücke hinarbeitete, mit

der er auf einem neuen Wege der strengsten Kunstforderung der ältesten Ästhetik Genüge that.

Es ließ sich erwarten, daß in Deutschland das Beispiel der Göthischen Erläuterung des Hamlet nicht verloren sein würde. Was er an dem Einzelnen leistete, mußte man bald wünschen an dem Ganzen versucht zu sehen. Diesen Versuch zu wagen, ist auch meine Aufgabe; er wird nun, da der Weg einmal gewiesen ist, wohl noch öfter gemacht werden; er ist schon öfter bei uns gemacht worden; am umfassendsten und zuletzt von Ulrici. Es kann nicht fehlen, daß sich Ausleger, die mit Einerlei Vorliebe über Einerlei Gegenstand beschäftigt sind, vielfach begegnen. Doch scheint mir nach meiner Natur unsere philosophische Methode der Betrachtung bei den Dichtungen einer Zeit nicht wohl angewandt, deren eigene Philosophie die Erkenntniß auf einem ganz anderen Wege suchte, als die unsere; nicht angewandt bei den Werken eines Dichters von derbgesundem Sinne, dem Aug' und Ohr die Lootsen und Steurer durch Welt und Leben waren, der, wie reich er an philosophischem Tiefsinn war, der Philosophie doch entfernter noch als Göthe stand. Und ebenso weit sollte die Philosophie von seiner Dichtung bleiben; denn es wird immer eine fremdartige Wirkung machen, wo an dieß frische Grün des Lebens die dürre Weide der Speculation zu nahe heranreicht.

Shakespeare's Werke sollten streng genommen durchaus nur durch Aufführung verständlich gemacht werden.

Denn dafür, und dafür allein sind sie geschrieben worden; die Trennung der dramatischen Dichtung von der Schauspielkunst, durch die bei uns beide Künste gelitten haben, bestand nicht in Shakespeare's Zeit. Die Hauptschwierigkeit des Verständnisses seiner Stücke liegt auch nur darin daß wir sie lesen, und nicht sehen. Denn vollgedrängt wie sie sind von dichterischen Schönheiten, von psychologischer Charakteristik, von moralischer Lebensweisheit, von Beziehungen und Anspielungen auf Zeitverhältnisse und Personen, zerstreuen sie die Aufmerksamkeit auf die verschiedensten Puncte, und lassen schwer zur Zusammenfassung des Ganzen und schwer zu seinem leichten Genusse gelangen. Wenn sie aber dargestellt werden von Schauspielern, die dem Dichter gewachsen sind, so tritt eine Arbeitstheilung ein, die uns durch Einschreiten einer zweiten Kunst die erste zum leichteren Genusse vermittelt. Die Spieler, die ihre Rollen begriffen haben, überheben uns jener erschwerenden Mühe beim Lesen, vielleicht zwanzig verschiedene Charaktere auseinanderzuhalten und in sich und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu verstehen; Erscheinung, Sprache, Benehmen des einzelnen Spielers erklären uns mühlos, wie im Gemälde, die Figuren und Hebel der Handlung; sie geben uns die feinsten Fäden durch deren Verwickelungen an die Hand und leiten uns zu dem Innersten und Allerheiligsten des Kunstbaues auf ebenerem Wege. Wer also Shakespeare's Werke so erklärt, daß er zur Auffassung des Ganzen und seiner Theile dem Schau-

ſpieler vorarbeitet, ihn gleichſam einſtudirt zu einer ſolchen verſtandenen und durchgebildeten Darſtellung, die zur Ausführung gebracht die eigentliche, wahre, künſtleriſche Erklärung geben würde, der würde nach meiner Meinung den Dichter am Beſten erklärt und die einzige Methode ergriffen haben, die ſeinen Werken keinen Zwang anthut.

Wenn aber nun die Shakeſpeare'ſchen Werke einzeln in dieſer Weiſe erläutert wären, dann bliebe noch ein anderes und ſchwierigeres Geſchäft übrig: dieſe Zeugniſſe der Thätigkeit des Dichters ſo zu ordnen, daß ſie, nicht in ſyſtematiſcher Zuſamm.ſtellung ſondern in ihrer lebendigen Reihenfolge vorgeführt, in ihrer inneren Verbindung wieder aus der zerſtreuten Mannichfaltigkeit auf ein höheres Gemeinſames, auf den ſchaffenden Geiſt des Dichters zurückführten. Ließe ſich dieſer Genius des Dichters in ſeiner Entwickelung belauſchen, im unfertigen Zuſtand. des Werdens, in ſeinem Wachsthum, in ſeiner vollendeten Geſtalt erkennen und verfolgen, ließe ſich aus dem verglichenen reichhaltigen Inhalte ſeiner Werke und den ärmlichen Quellen über ſein Leben auch nur ein blaſſes Bild von den Seelenzuſtänden, den perſönlichen Eigenſchaften und Schickſalen des großen Mannes entwerfen, ließe ſich zwiſchen beidem, ſeinem inneren Leben und ſeiner Dichtung, auch nur mit wenigen ſprechenden Zügen eine Brücke bauen, ein Verhältniß zeigen, welches erwieſe, daß bei Shakeſpeare wie bei jeder reichen Dichternatur nicht äußere Schule und poetiſche Convenienz, ſondern innere

Erlebniſſe und Bewegungen des Gemüths der tiefe Quell ſeiner Dichtung waren, dann erſt würde, ſcheint mir, wahrhaft erreicht ſein, was uns unſeren Liebling recht nahe ſtellen würde: wir würden die Summe ſeiner perſönlichen Exiſtenz ziehen, ein volles Bild, eine lebenvollere Anſchauung von der Geſtalt dieſes Geiſtes gewinnen können. Und wie wir Menſchen in unſerer Schwachheit ſind: wir glauben unſerer Götter erſt recht ſicher zu ſein, wenn wir ſie in menſchliche Geſtalt gebracht haben, und ſo haben wir auch das natürliche Verlangen, die Genien, die wir in ihren Werken verehren, auch in ihrer Perſönlichkeit und menſchlichem Weſen zu kennen. Aber bei dieſem Geſchäfte iſt faſt Alles, woraus wir ſchöpfen können, nur Vermuthung und Bruchſtücke, und es iſt zu fürchten, daß die Darſtellung, die aus ſolchen Quellen ſtammt, mehr ein Gedicht des Geſchichtſchreibers, als eine Geſchichte des Dichters werde. Allein ein Wagniß dieſer Art wird mehr oder minder bei jeder geſchichtlichen Darſtellung gemacht: jedes hiſtoriſche Kunſtwerk ſpiegelt den Geiſt des Erzählers nicht minder als den dargeſtellten Stoff ab; und dieſer erhält nur eine lebendige Wirkſamkeit auf das menſchliche Gemüth, wenn er von der Bildungskraft des menſchlichen Geiſtes empfangen und neu geſchaffen iſt. So mag denn auch dieſer Verſuch gewagt werden, auch auf die Gefahr hin, daß man in dieſer Darſtellung mehr Dichtung als Wahrheit fände.

Shakespeare in Stratford.

In einer Anmerkung zu Shakespeare's Sonnetten schrieb Steevens über unsere Kunde von des Dichters Lebensverhältnissen folgenden Satz: „Alles, was wir mit einiger Gewißheit von Shakespeare wissen, ist, daß er in Stratford am Avon geboren war, heirathete und Kinder erzeugte; daß er nach London ging, wo er als Schauspieler auftrat und Gedichte und Theaterstücke schrieb; daß er nach Stratford zurückkehrte, sein Testament machte, starb und begraben ward." Wenn uns nicht ein gutes Glück noch irgendwo die Lebensbeschreibungen aller Poeten, woran Thomas Heywood, ein fruchtbarer Dichter, Zeitgenosse und Bekannter Shakespeare's, über 20 Jahre arbeitete, aufbewahrt hat, so wird auch wohl unserer Wißbegierde in diesem Punkte nicht mehr viel Befriedigung zu Theil werden. Ueber diese Dürftigkeit unserer Kenntniß von Shakespeare's äußerem Leben tröstet uns Collier mit den Worten, daß, wie mangelhaft die Geschichte seines

Lebens, so vollständig dagegen die Geschichte seines Geistes sei. Dieß ist wahr; es ist aber nur gerecht, dabei einzugestehen, daß wir gleichwohl für die Geschichte dieses Geistes die nöthigsten Anhaltpunkte in den wenigen Nachrichten über Shakespeare's Leben suchen müssen. Aus diesem Gesichtspunkte heben wir aus den kärglichen Zügen seiner äußeren Geschichte, wie sie sich unter Collier's Händen jetzt gestaltet hat, nur dasjenige aus, was auf die innere Charakter- und Geistesbildung des Dichters von Einfluß sein konnte.

Es war eine frühere Ueberlieferung, daß Shakespeare der Sohn eines Fleischers gewesen sei, und daß er in seiner Jugend seines Vaters Handwerk geübt habe. Der Erzähler fügt hinzu, wenn er ein Kalb gestochen, hätte er es in einem erhabenen Style gethan und eine Rede dabei gehalten. Jetzt ist aus der sorgfältigsten Durchsuchung aller städtischen Papiere in Stratford am Avon (Grafschaft Warwick) ausgemacht, daß sein Vater, John Shakespeare, ein Handschuhmacher war, ein Gewerbe, das in jener Gegend ausgebreitet ist. Dessen Vater, der Großvater unsers Dichters, scheint ein Pächter Robert Arden's von Wilmecote gewesen zu sein. Zwischen beiden Familien knüpfte John Shakespeare eine Verwandtschaft, indem er 1558 von den sieben Töchtern Robert Arden's die jüngste, Maria, ein Jahr nach ihres Vaters Tode, heirathete. Die Ardens waren eine der angesehensten Warwickfamilien; man weiß, daß sie sich neben den Dudleys

fühlten, in der Zeit, als Leiceſter (ein Dudley) auf der Spitze ſeiner Macht ſtand; jene Heirath war alſo offenbar über John Shakeſpeare's Stand und deutet an, daß er in guten Verhältniſſen, wenn nicht reich, ſo doch wohlhabend geweſen ſei. Dieß beſtätigt ſich auch aus allen übrigen Nachrichten. Im Jahre 1564 hat man eine Gelegenheit, die Steuern ſeiner Wohlthätigkeit mit denen anderer Einwohner von Stratford zu vergleichen, und ſie ſetzen ihn unter die Bürger zweiten Ranges. Er war Beſitzer mehrerer Häuſer, und er erſcheint in den ſtädtiſchen Urkunden nach und nach immer ſteigend in Anſehn und Würden, als Geſchworner, als Conſtabel, als Stadtkämmerer, Alderman, und endlich 1568—69 als Bailiff von Stratford, auf dem höchſten Poſten in der Gemeinde.

John Shakeſpeare lebte bis 1601, ſein Weib bis 1608; das Glück und den Glanz ihres berühmten Sohnes erlebten ſie beide. William Shakeſpeare ward 1564 am 26. April getauft; es iſt wahrſcheinlich, daß er am 23. April, ſeinem Todestage, geboren iſt. Unter acht Kindern John Shakeſpeare's (vier Söhnen und vier Töchtern) war er der älteſte Sohn. Er hatte bald nach ſeiner Geburt die Zeit einer Epidemie zu durchleben; das Schickſal erhielt ihn; von ſeinen Geſchwiſtern ſind mehrere zum Theil frühe geſtorben; ein Bruder, Edmund, war ſpäter mit ihm Schauſpieler an demſelben Theater.

Es gab in Stratford eine freie italieniſche Schule, wo unſer Wilhelm Shakeſpeare die Anfänge der klaſſiſchen

Sprachen erlernt haben mag. Es liegt nahe, gleich an dieser Stelle mit wenigen Worten den vielberegten Streit über Shakespeare's Bildung und Schulkenntnisse zu berühren. Es gibt Ueberlieferungen (in Rowe's Leben Shakespeare's u. a.), nach welchen der Vater unsers Dichters, in bedrängten Verhältnissen, den Sohn frühe hätte aus der Schule nehmen müssen, der dann in jungen Jahren Schulmeister auf dem Lande geworden sei. Diese Nachricht hat etwas sehr Glaubliches. Wir werden gleich hören, daß die äußeren Verhältnisse John Shakespeare's sich wirklich während der ersten Jugendzeit Wilhelm's verschlimmerten; und an eine unterbrochene und mangelhafte Schulbildung Shakespeare's mag man wohl glauben, wie hoch man auch die Selbstbelehrung bewundern mag, mit der er später diesen Mangel ersetzte. In den Zeiten seines Emporkommens nimmt er in seinen Sonnetten das Bild einer weiten Kluft von dem Abstande zwischen Gelehrsamkeit und seiner „rohen Unwissenheit" her; ein eigentlicher Gelehrter wie Ben Jonson durfte sich neben ihm fühlen und von ihm sagen, daß er wenig Latein und weniger Griechisch besessen habe. Es ist auch von Aler. Dyce zum Ueberflusse nachgewiesen worden, daß Shakespeare den Plutarch nicht griechisch, sondern in englischer Uebersetzung gelesen habe. Dabei macht aber der hochwürdige Kritiker eine Bemerkung, die eigentlich den ganzen thörichten Streit über des Dichters Bildung und Wissen entscheidet: „Konnte er den Plutarch im Original nicht

lesen, sagt er, so will ich nur bemerken, daß nicht wenige würdige Herren unserer Tage, die ihre Grade in Orford oder Cambridge gewonnen haben, in demselben Falle sind." Uns Deutschen ist Verhältniß und Beschaffenheit von Shakespeare's Bildung mit Einem Worte der Vergleichung völlig klar zu machen. Unser Göthe und Schiller erscheinen Voß gegenüber ganz so wie Shakespeare gegen Ben Jonson. Sie lasen, sie verstanden ihren Homer nur in deutscher Uebersetzung. Aber auf ihre ganze Bildung ist kein Schluß daher zu ziehen, daß der Eine von Voß scandiren lernte, der Andere mit Humboldt spät berieth, ob er noch Griechisch lernen solle. Eben so wenig kann Shakespeare's geringes Griechisch gegen seine Geistesbildung, ja nicht einmal gegen die äußere Masse seiner Kenntnisse zeugen. Vielmehr ist es heute kein Wagniß mehr, zu sagen, daß Shakespeare in jener Zeit an Umfang vielfachen Wissens sehr wenige seines Gleichen gehabt habe. Wie haben sich auch in dieser Hinsicht die Urtheile dieser Zeit gegen die früheren geändert! Die Commentatoren des vorigen Jahrhunderts haben um einiger historischer, geographischer, chronologischer Verstöße willen vornehm auf den Dichter herabgesehen. Aber jetzt schreibt man dicke Bücher, um seine Kenntnisse in wirklicher und fabelhafter Naturgeschichte hervorzuheben! Jetzt schließt Collier aus seinen häufigen, technisch höchst genauen Ausdrücken und Anspielungen auf das Rechtswesen, daß er eine Zeitlang nach dem Austritt aus der Schule, wie in

England nicht selten ist, im Dienste eines Advokaten gewesen sei! so wie man aus seinen Jagdkenntnissen beweisen möchte, daß er einmal ein Waidmann oder ein Wilddieb gewesen sein müsse! Jetzt hat man aus seinen italienischen Kenntnissen schließen wollen, daß er in Italien gewesen sei! und will man nicht annehmen, was dem Grundzuge des sittlichen Charakters unseres Poeten gerade am allermeisten entgegen ist, will man nicht annehmen, daß er sich große Mühe gegeben habe, die Kenntniß der lateinischen, französischen, italienischen, ja selbst spanischen Sprache zu affektiren, so muß man wohl zugeben, daß er mit diesen Sprachen mehr Bekanntschaft gehabt habe, als sich blos spielend erwerben läßt. In Bezug auf das Lateinische hat man mit Recht schon das für seine Kenntniß angeführt, daß er nicht selten einzelne Worte dieser Sprache in der ächten ursprünglichen Bedeutung gebraucht, die sie bei der Einbürgerung im Englischen verloren hatten. Wer die Zeugnisse von seiner Lektüre zusammenstellen wollte, würde ein weites und breites Feld der Literatur finden, auf dem der Dichter heimisch und bewandert war; und wenn man an seiner Kenntniß von Geschichte und Geographie auszusetzen findet, so muß man nie vergessen, daß es damals keine Geschichtschreibung gab als die Chroniken, die er kannte, und daß die Erdkunde nur für die Allerwenigsten ein Gegenstand des Studiums war. Wollte man aber glauben, daß Shakespeare's anachronistischer Muthwille im Sommernachtstraum oder im

Perikles aus baarer Unwiſſenheit ſtamme, ſo würde man dieſelbe Albernheit begehen, wie jener engliſche Kritiker, der Göthen in allem Ernſte den Aberglauben vorwarf, mit dem er im Eingange ſeiner Lebensbeſchreibung die Conſtellation ſeiner Geburtsſtunde beſprochen habe.

Wir kehren zur Erzählung der Jugendgeſchichte des Dichters zurück. Weniges Zuverläſſige aus ihr iſt zu unſrer Kenntniß gekommen, aber genug, um uns errathen zu laſſen, daß ſeine früheſten und erſten Erlebniſſe einen Reichthum tiefer Eindrücke in ſeine Seele einprägen, eine Fülle großer Bewegungen in ſein Gemüth ſenken mußten, die ihm ſpäter ein reicher Quell für ſeine dichteriſchen Schöpfungen werden konnte. Eine Reihe von Unfällen betraf ihn und ſein Haus in der Zeit, wo Leidenſchaft, Empfindung und Einbildungskraft in dem Menſchen am mächtigſten ſind: er hatte das bittre Brod der Trübſal zu eſſen und innern und äußern Jammer zu durchleben, die Schule großer Geiſter und ſtarker Charaktere. Der frühere Wohlſtand ſeines väterlichen Hauſes ward ſeit ſeinem 14. Jahre zerrüttet; ein Schlag des Unglücks traf ſeine mütterliche Familie, die Ardens; eigner Leichtſinn und ſelbſtgeſchaffnes Elend kam hinzu; ſo daß man ſieht, er hatte eine Periode der Widerwärtigkeit nicht nur, ſondern auch der Unwürdigkeit durchzumachen, die ſeine böſen und guten Kräfte nebeneinander entwickelte. Wir wollen die Thatſachen einzeln an uns vorübergehen laſſen.

Seit 1578 gingen die Verhältniſſe des Vaters, John

Shakespeare, zurück. Er mußte in diesem und dem folgenden Jahre die Güter seiner Frau in Snitterfield verkaufen; man findet ihn sogar seinem Bäcker mit fünf Pfund verschuldet, für die er Bürgschaft stellen mußte. Seit 1579 kam er, selbst vermahnt, nicht mehr in das Stadthaus und er ward daher 1586 in seiner Stelle als Alderman, es scheint ohne seinen Wunsch oder Begehr, durch einen Anderen ersetzt. Im Jahre 1592 erscheint sein Name in dem Berichte einer Kommission, die alle diejenigen zu bezeichnen hatte, welche der königlichen Vorschrift, wenigstens Einmal im Monat die Kirche zu besuchen, nicht nachkamen; es ist dabei bemerkt, daß John Shakespeare diesen Kirchengang aus Furcht vor seinen Gläubigern unterlassen. In Documenten, die diese häuslichen Verhältnisse betreffen, erscheint John Shakespeare nicht mehr unter der Bezeichnung eines Handschuhmachers, sondern eines Freigutbesitzers. Vielleicht hatte er sein Handwerk mit dem Landbau vertauscht und war dabei zurückgekommen. Aus Allem läßt sich folgern, und es wird sich weiterhin bestätigen, daß die Kinder frühe auf sich selbst und ihre eigenen Kräfte gewiesen wurden.

Ein Unfall anderer Art traf die mütterliche Familie, die Ardens, als unser Dichter in seinem 19. Jahre stand. Das Haupt dieser Familie war Eduard Arden von Parkhall. Die Eifersucht der beiden Warwickfamilien, Arden und Dudley, wurde schon oben mit einem Worte angedeutet. Sie ward tödtlich zwischen diesem Eduard Arden

und dem berüchtigten Grafen Leicester, der auch dem großen Leserkreise in Deutschland aus Schillers Maria Stuart und aus W. Scotts Kenilworth bekannt ist. Als Leicester im Jahre 1575 unter jenen berühmten Festen in Kenilworth die Königin Elisabeth bewirthete und umwarb, hatte er gleichzeitig eine verbrecherische Verbindung mit einer Gräfin Esser, die er nach ihres Gatten Tode (1576) heirathete. Noch ehe sie sein Weib war, hatte Eduard Arden Leicestern über diesen, dem Hofe und der Königin durch Macht und Frechheit verheimlichten Verkehr herbe Aeußerungen gesagt; sehr möglich daß dieß eben während jener Feste in Kenilworth geschah, und daß Leicesters Verhältniß dadurch der Königin kund ward, die bekanntlich ihren damaligen Aufenthalt auf Schloß Kenilworth plötzlich unterbrach und abreiste. Welchen wundervollen Gebrauch Shakespeare später von dieser geheimnißvollen Geschichte in seinem Sommernachtstraume machte, werden wir seiner Zeit erfahren. Man hat aus diesem Gebrauche vermuthet, Shakespeare könnte, damals ein 11jähriger Knabe, bei den nachbarlichen Herrlichkeiten in Kenilworth zugegen gewesen sein. Wie dem sei, hier ist uns vor Allem das tragische Ereigniß wichtig, das dem Dichter diese Geheimnisse von Kenilworth so tief einprägen mochte. Leicester trug Arden über jene Vorwürfe unversöhnlichen Haß. Er umspann ihn mit einem Hochverrathsprozeß und Eduard ward im Jahre 1583 hingerichtet.

Wie entfernt die vornehmeren Zweige der Familie Arden den verarmten Shakespeares auch stehen mochten, so begreift sich doch, daß dieser Fall auch bei ihnen tief wird empfunden worden sein. Die Ereignisse zeigen beide Familien in Verfall und Unglück und ein schwerer Zug von Lebensernst konnte dem Gemüthe des jungen Dichters dadurch eingeprägt werden. Vielleicht waren diese Schickungen für seine gesammte Characterbildung heilsam, denn es finden sich um die gleiche Zeit in seiner Natur die Züge eines jugendlichen Leichtsinns, dem diese ernstern Familienschicksale ein Gegengewicht zu halten sehr geeignet waren.

Dem Nicholaus Rowe, der zuerst, 1709, unseres Dichters Leben schrieb, hatte der Schauspieler Betterton die oft erzählte Anecdote von Shakespeare's Wilddiebstahl mitgetheilt, die er in Stratford gehört hatte. Er sei, sagt die Geschichte, in schlechte Gesellschaft gefallen und habe an einem Wilddiebstahle in Charlcote, dem Landgute eines Sir Thomas Lucy, Theil genommen; er sei von Sir Thomas gerichtlich verfolgt worden und habe sich mit einer satirischen Ballade gerächt, von der sogar anderwärts eine Strophe aufbewahrt worden ist; dieß habe ihm weitere Verfolgung zugezogen, die ihn veranlaßt habe, Stratford zu verlassen und nach London zu gehen. Welche Bürgschaft diese Erzählung, welche Aechtheit die erhaltne Strophe der Ballade auf Sir Thomas Lucy habe, läßt sich freilich nicht sagen. Umwohner von Stratford zeigen

wohl noch heute dem Fremden eine Statue der Diana mit der Hirschkuh, die sie für den Wilddieb Shakespeare ausgeben; waren Betterton's Gewährsleute von dieser Art, so wäre die Anecdote allerdings verdächtig genug. Aber eine äußere Bestätigung derselben liegt doch wirklich sehr sprechend in der Eingangsscene der lustigen Weiber in Windsor. Hier hätte der Dichter, wenn er da eine Jugendgeschichte wirklich verewigt hat, seinen Wilddiebstahl auf Falstaff übertragen, er verspottete in der Figur des ahnenstolzen Robert Schaal, dem er 12 Hechte (luces) in seine Wappen giebt, den Sir Thomas Lucy, der wirklich drei Hechte in seinem Wappen führte; und ganz so, wie der wälsche Priester die englische Benennung der Hechte (luces) wie L ä u s e ausspricht, dreht sich auch der Witz der erholtenen Strophe jener Ballade*) ganz um diese dialectische Verkehrung des Namens Lucy.

Aber abgesehen von diesen äußeren Zeugnissen hat die Anecdote wohl die innere Gewährschaft eines sehr characteristischen Zuges. Es scheint in der Literatur und Kunst so wenig möglich wie in der Politik, daß rasche und große

*) Die Strophe läßt sich im Deutschen nicht wiedergeben:
A parliament member, a justice of peace,
at home a poor scarecrowe, at London an asse —
if lowsie is Lucy as some volke miscall it,
then Lucy is lowsie, whatever befall it.
He thinks himself great,
yet an asse in his state
we allow by his ears but with asses to mate.

Veränderungen in diesen Kreisen der Bildung eines Volkes vor sich gehen können, ohne daß in dem Ganzen eine anarchische Durchgangsperiode nöthig werde, die sich dann in dem untergeordneten, starkgeistigen, der conventionellen Sitte spottenden Character der Einzelnen, der ersten Träger jener Veränderungen, wiederspiegelt. Die Männer, die unserer deutschen dramatischen Dichtung zuerst mit einer völligen Umwälzung geholfen haben, die Wagner und Lenz, ja auch jene größeren, die sich schneller in Würde und Ehre zusammennahmen, die Klinger, die Göthe und Schiller, erscheinen in ihrem Jugendleben vielfach als die Beute derselben starken Leidenschaft, derselben titanischen Natur, derselben Nichtachtung herkömmlicher Sitte und Schranke, die sie in ihren ersten] Dichtungen schilderten. Ganz in der ähnlichen Gesellschaft erkennt man sich unter den Dramatikern wieder, welche zu Shakespeare's Zeit die englische Bühne empor brachten; nur daß ihre wenigen Lebenszüge, die wir wissen, nach dem Character des Zeitalters etwas greller gezeichnet sind. Die Namen Marlowe und Greene neben Shakespeare entsprechen in dem englischen Drama ganz der Stelle, die jene Jugendfreunde Göthes in der deutschen einnehmen; in ihrer Dichtung, in ihrer neidischen Nebenbuhlerei und literarischen Eifersucht, in ihrer ganzen sittlichen Haltung. Marlowe ward von einem liebenden Rivalen ermordet: er soll in Wort und Schrift die Religion herabgesetzt und gehöhnt haben; satirische Gedichte nennen ihn einen

Schwörer und Flucher, einen Genossen Aller die Gottes Gesetz verworfen; die dichtenden Zeitgenossen beklagten, daß sein Witz, vom Himmel verliehen, mit Lastern zusammen wohnte, die der Hölle entstammten. Robert Greene war ein verkommener Geistlicher und starb, sagt man, an übermäßigem Weingenuß; sein heftiger Gegner, Gabriel Harvey, gab ihm das anstößigste Leben Schuld und berief sich dabei auf die allgemeine Kenntniß der Stadt London; aber auch Greene selbst sprach reuig sogar von seinen Werken als Thorheiten, in einem Tone, der nicht von dem besten Gewissen zeugt. So ist auch von Peele und Thomas Nash bekannt, daß sie ein ungeordnetes Leben führten; alle vier starben eines frühzeitigen Todes. In die Reihe dieser Wildlinge trat Shakespeare in seinen Jugendsitten sichtbar ein, und es mag wohl sein, daß er in jener schlechten Gesellschaft, von der Rowe erzählt, das Leben geführt hatte, das er nachher in Heinrich IV. so sprechend zu schildern wußte. Sein Wilddiebstahl mag in diesem Leben leicht noch das Unschuldigere gewesen sein. Die Zeit sah diese freie Kunst wie das Wirthshausleben, das Gartenplündern und das Tanzen um Maipfähle, die gewöhnlichen, oft getadelten, nie unterlassenen Sitten junger Leute mehr als Muthwillen denn als Verbrechen an, wie wir die Entwendungen der Schüler mit einem schuldloseren Ausdrucke bezeichnen, der fast an Wilddieberei erinnert. Es sind aber andere, zugleich unwidersprechliche Zeugnisse vorhanden, die den jungen Shakespeare

auch von anderen Seiten in lockeren Sitten verloren zeigen.

Schon immer konnte man aus einer Reihe von Shakespeare's Gedichten, dem Schluſſe ſeiner Sonnettenſammlung, auf dieſe Sitten ſchließen: Gedichte, die nicht ohne Poeſie, aber in eben ſo ungeſchminkter Moral als Aufrichtigkeit, des Dichters Verhältniß zu einem Weibe ausſprechen, das verheirathet war und ſeine Liebe zwiſchen dem Dichter und einem Freunde deſſelben theilte. Die Engländer thaten alles Erſinnliche, um die perſönlichen Beziehungen, die proſaiſche Wahrheit des Stoffes dieſer Gedichte und ſo die moraliſchen Folgerungen zu beſtreiten. An der äſthetiſchen Unfehlbarkeit des Dichters war ihnen weniger gelegen, aber als Menſch ſollte ihr Liebling fehlerlos ſein. Es iſt ein Zug, der dem Sittengefühl der Nation ebenſo viel Ehre macht, als er auf der andern Seite ihrem forſchenden Wahrheitsſinne und vielleicht auch ihrer Menſchenbeurtheilung einigen Eintrag thut. „Denn warum," ſagt Boaden in ſeiner Schrift über Shakeſpeare's Sonnette, „warum ſollten wir ſo eifrig ſein, aus dem Dichter ein makelloſes Geſchöpf zu machen, das die Welt nie ſah! ein Weſen, das uns ſo unermeßlich an Gaben des Geiſtes überflügelt und auch nicht durch den leichteſten ſittlichen Fehler ſein Geſchlecht verriethe? Gewiß, da bereuter Irrthum nicht zu Nachahmung verführt, ſo iſt es beſſer unſere Anmaßung zu dämpfen, indem wir den Größeſten von uns nicht fleckenlos zeigen." So iſt es in der

That; und auf alle Fälle thun wir dem Sinne des Dichters, dem ungefälschte Wahrheit über Alles ging, nur dann Genüge, wenn wir ihn, indem wir uns die Züge seines Lebens zusammensuchen, nicht besser machen als er sich selber dargestellt hat.

Es sind jetzt leider die nicht mehr zu tilgenden Zeugnisse vorhanden, nach denen es fernerhin unmöglich ist, den Dichter zu einem fehlerlosen Heiligen zu machen. Shakespeare verheirathete sich schon im achtzehnten Jahre mit einem sieben bis acht Jahre älteren Mädchen, Anna Hathaway. Es ist documentarisch ausgemacht, daß dieß nicht vor Ende November 1582 geschah; es geschah, gegen die Sitte, nach nur einmaligem Aufgebote, auf eine hastige und beschleunigte Weise. Schon am 26. Mai 1583 ward ihnen eine Tochter, Susanna, getauft. Diese Geburt ihres ersten Kindes, sagt Collier, konnte selbst bei dem mildesten und besonnensten Geiste nicht beitragen, jene Achtung zu vergrößern, welche die Hauptquelle des Vertrauens und Glückes im häuslichen Leben ist. Auch scheint Shakespeare's häusliches Leben kein glückliches Leben gewesen zu sein. Sein Weib brachte ihm nach zwei Jahren noch Zwillinge, und dann keine Kinder mehr. Als er bald darauf nach London übersiedelte, ließ er sie in Stratford zurück, wohin er von Zeit zu Zeit zurückkehrte; in London setzte er, nicht blos nach jenen Sonnetten zu schließen, sein freies Leben wenigstens im Anfange fort; kein Rückblick auf ein liebes Weib oder einen glücklichen Haus-

stand schien ihn zurückzuhalten. War es Zufall, daß gerade in seinen früheren Dramen die Bilder böser, herrschsüchtiger Frauen seine Phantasie ausfüllten, die er später nie wieder geschildert hat? daß er in Heinrich VI. die Züge, mit denen der Dichter, dem er nacharbeitete, die schrecklichen Frauen Heinrichs VI. und Glosters ausgestattet hatte, mit so viel Zusätzen würzte, als ob er sich schwerer eigener Gefühle entladen wollte! Mit wie viel warmer Ueberzeugung, wie aus selbst gemachter Erfahrung, läßt er in „Was ihr wollt“ (II, 4) die Warnung sagen: es möge das Weib stets einen älteren Mann wählen, damit sie sich ihm anfüge und ihn ausfülle; und wie mit einem bekümmerten Selbstbekenntnisse ist der den Männern nicht ehrenvolle Grund hinzugefügt, warum dieß Verhältniß das natürlichere sei: weil wir Männer in unseren Neigungen wankelmüthiger als die Frauen, von ihrem größeren Jugendreize eher zu fesseln sind. Waren die Umstände, die seine Verheirathung begleiteten, die „beweinte Schuld“, auf welche der Dichter später in seinen Sonnetten zurücksah? Wenigstens senkte sich tief in seine Brust die herbe Erfahrung ein, daß die Uebereilung heftiger Leidenschaft und die Heimlichkeit ehelicher Bündnisse eine Quelle selbstgeschaffenen Unheils sind, wie er es mit jener furchtbaren Gewalt in Romeo und Othello, und milder in den Veronesern und im Wintermährchen geschildert hat.

Von Shakespeare's Uebersiedlung nach London werden wir unten weiter hören. Er setzte dort, so ten wir,

sein freies Leben fort; wenigstens erzählt man uns zwei Anekdoten, die dieß, wenn sie verbürgt wären, beweisen würden. Auf seinen Reisen von und nach London, heißt es, sei er oft in der Krone in Orford bei John Davenant abgestiegen. Der und seine Frau mochten ihn gern; er hob ihren Sohn Wilhelm aus der Taufe; die böse Welt schloß auf mehr als Freundschaft zwischen Frau Davenant und dem Pathen. Einmal lief der kleine Wilhelm eilig nach Hause; auf die Frage, warum er so laufe, sagte er, er wolle seinen Pathen, wie die Engländer sagen, seinen Gottesvater (godfather) sehen. Du bist ein guter Junge, sagte der Frager, aber du mußt den Namen Gottes nicht unnöthig führen! Der junge Wilhelm Davenant machte später viel aus seiner Bekanntschaft und Verwandtschaft mit Shakespeare, so daß man ihm sogar zutraut, diese Geschichte erfunden zu haben. — Eine andere wird von einem Zeitgenossen, Manningham, erzählt. Eine Londoner Bürgerin, von Bewunderung für Shakespeare's Freund, Richard Burbadge, in seinem Spiele als Richard III. hingerissen, ladet ihn auf den Abend zu sich und heißt ihn unter dem Namen Richards III. an die Thüre klopfen. Wilhelm Shakespeare belauschte die Einladung und kommt dem Freunde, da er das Wort weiß, zuvor. Bald nach seinem Eintritt bei der Frau meldet sich ein zweiter Richard III. Der muthwillige Besitzer weist aber den Freund zurück: Wilhelm der Eroberer gehe vor Richard III.

Diese Anekdoten können freilich Erfindungen der Laune und des Witzes sein. So pflegen wohl aus Rückschlüssen geschichtliche Sagen zu entstehen. Weil Shakespeare ein Dichter war, könnte man sagen, so entstand jene offenbar falsche Sage, daß er die Kälber seines Vaters in poetischem Style gestochen habe; weil er mit Jagd und mit Pferden bekannt war, machte ihn der Eine zu einem Wilddieb, der Andere zu einem Pferdejungen; weil er in Gesetz und Recht bewandert erscheint, lassen ihn Malone und Collier einem Advokaten Dienste eines Schreibers (boy) verrichten; weil er unbekannte italienische Quellen brauchte, läßt ihn Armitage Brown nach Italien wandern. So könnte auch auf den Dichter der berühmten Liebeswerbung der Venus um Adonis jenes schelmische Werbestück erfunden worden sein. Aber da es von einem Zeitgenossen erzählt wird, so ist dieß schon unwahrscheinlicher. Und dann hängt man auch dergleichen Erfindungen nicht leicht einem Charakter an, der für rein und gesetzt gilt. Es kommt hinzu, daß die letztere Anekdote in jenen übelangesehenen Sonnetten, von denen vorher die Rede war, gleichsam ein poetisch ausgeführtes Gegenstück hat. Der Dichter schildert in jenen Sonnetten (127—152) das ungewöhnliche Weib, mit der er eine sündige Liebe tauschte, als häßlich, an Farbe, Haar und Augen schwarz, von Niemand schön gefunden, für keinen körperlichen Sinn von Reiz. Was ihn an sie zog, war ihre Musik, ihre geistige Anmuth, eine Grazie und Anstelligkeit, die das Häß-

liche schön kleidete und ihm ihr Schlechtestes über alles Beste hob. Er kämpfte vergebens gegen die Leidenschaft, vergebens mit seiner Vernunft, ja mit seinem Hasse. Denn sie bestrickte ihm den jungen köstlichen Freund, den die übrigen Sonnette verherrlichen, aber auch dieß vergibt er ihr. Es scheint aber dieses mehr ein Streich des Muthwillens von ihr gewesen zu sein, denn der Freund mag sie nicht einmal; so daß man hier allerdings auf einen neckischen und in der Neckerei nicht empfindlichen Verkehr mit Freund und Freundin blickt, wie ihn auch die obige Anekdote zwischen Burbadge und Shakespeare voraussetzen läßt.

Es ist ein loses Leben, das Shakespeare in seinen Jugendjahren geführt hat; zu seinem Jagdfrevel, zu seinen Liebesabentheuern kommt sein Entschluß, sich von seiner Familie zu trennen und Schauspieler zu werden, noch hinzu; ein Schritt, den damals Niemand so leicht that, der sich nicht starkgeistig über das Vorurtheil, ja über das allgemeine Urtheil der Menschen hinwegsetzte. Er selbst bekennt sich in seinen Sonnetten zu Unwürdigkeiten und Flecken, die auf ihm hafteten; er gesteht, daß er „seinen alten Fehler der Leidenschaftlichkeit“ stets erneuerte! Hätte er nicht so tief aus dem Kelch der Leidenschaft getrunken, schwerlich hätte er je mit jenen Meisterzügen die Gewalt der sinnlichen Kräfte, schwerlich mit jener Innigkeit und Tiefe zugleich den Reiz ihrer Verführung und den Fluch geschildert, der sich an ihr Uebermaaß heftet. Ohne daß er einmal die Schwelle des Lasters betreten hätte, —

wer begriffe, daß er dessen innere Werkstätte so genau und gründlich durchschaute? Der Mensch geht aus den Händen der Natur zum Guten und Schlechten begabt hervor, und leider werden hervorragende Eigenschaften gewöhnlich mit größeren Gefahren zu ringen haben. Geht der innere Mensch aus diesem Kampfe siegreich hervor, dann trägt er aber auch eine Beute davon, die sich der Unangefochtene nimmer erficht. Der Einsiedler, der der Welt nicht Einmal gedient hat, lernt sie auch nicht so bewältigen, wie dieser Dichter es lernte; das Maaß, das Er fand, findet Keiner, der sich nie an den Extremen gestoßen. Die Zeit in der Shakespeare lebte, war eine derbe, in vielen Beziehungen rohe, natur- und sinnenkräftige Zeit, aber das Gegengewicht der religiösen Sitte und eines lebhaften Gewissensstandes und einer geistigen Kraft war ihr auch gegeben. So wie die Zeit, so war der Dichter selbst. Er lebte in der Gewalt des heftigen Blutes, als er jung war, und er nannte sich in frühen Jahren schon alt, als er anfing dem Geiste zu leben und der Vernunft zu gehorchen. So wie Schiller und Göthe frühe geläutert aus dem wüsteren Treiben ihrer Jugend und ihrer Jugendgenossen heraustraten, so auch Shakespeare: er stand neben seinen Zeitgenossen Marlowe und Greene Anfangs wie Einer ihres Gleichen, aber „er kannte sie“, wie sein Prinz Heinrich die tolle Umgebung, die seinem jugendlichen Hange gefiel, und streifte diese Sitten ab wie dieser, als er zu größeren Dingen gerufen ward. Wir werden später seinen

persönlicheren Dichtungen abzulauschen suchen, wann diese innere Läuterung in ihm vorging. Darf man aber auf seinen Seelenzustand aus den Poesien schließen, die er zu verschiedenen Zeiten im Rausche der Leidenschaft geschrieben hat, so würde man sagen, daß er in ähnlicher, obwohl anderer Mischung wie Göthe jene glückliche Natur besaß, der Maaß und Fassung selbst im Momente der Leidenschaft, im Taumel Besinnung gegeben war. So wollen wir im nächsten Abschnitte sehen, daß er in den zwei erzählenden Jugendgedichten, die wir von ihm besitzen, den Erstlingen seiner Muse, diese eigene Doppelnatur bei der ersten Probe bewährt. Beide Gedichte entsprechen in Form und Inhalt dieser ersten Periode einer ungebändigten Leidenschaft, in der wir den Dichter gesehen haben, in der jene Gedichte entstanden sind. Aber das Eine setzt schon, voll stoischen Ernstes, den Sieg oder die Rache des Geistes und das Sittengefühl der Alleinherrschaft der Sinne entgegen, die in dem anderen voll weichlichen Reizes gefeiert wird. Mehr auf einen Punkt zusammengedrängt liegt das Gemälde des Kampfes von Geist und Sinnlichkeit, von Vernunft und Lust, wie er in dem Dichter selbst lebend sein mußte, auch in den Sonnetten, die an jene häßliche Reizende gerichtet sind; in sämmtlichen straft er seinen leicht bethörten Sinn, und es höhnt der besiegte Geist die Siegerin Lust, aber ohne sich aus seiner Niederlage zu erheben. Das 129ste unter seinen Sonnetten spricht diese Stimmung am zusammengefaßtesten aus:

Aufwand des Geiſts in ſchmählicher Verſchwendung
iſt Luſt in That; und eh ſie That geworden,
iſt Luſt meineidig, treulos, voll Verblendung,
wild, blutig, wüſt und roh, bereit zum Morden.

Genoſſen kaum, wird ſie verſchmäht ſogleich,
ſinnlos erſtrebt, und wieder, kaum gehaſcht,
ſinnlos gehaßt; dem tückſchen Köder gleich,
der Den toll machen ſoll, der ihn benaſcht.

Toll im Begehren, im Beſitz zumal;
ihr Geſtern wüſt, ihr Morgen und ihr Heute,
im Koſten Wonne, und gekoſtet, Qual,
im Ausgang Trug, nur in der Ausſicht Freude.

All dieß weiß alle Welt; doch Keiner meidet
den Himmel, der zu dieſer Hölle leitet.

Shakespeare's beschreibende Gedichte.

Von den zwei erzählenden oder vielmehr beschreibenden Gedichten, die wir von Shakespeare besitzen, ist das Eine, Venus und Adonis, im Jahre 1593, das Andere, die Lucretia, 1594 zuerst gedruckt; Beide sind dem Grafen Southampton gewidmet. Der Dichter nennt Venus und Adonis selbst in der Dedikation sein erstes Werk, die Lucretia gehört unstreitig derselben Zeit der Entstehung an. Beide Gedichte sind wohl gewiß bei der Herausgabe überarbeitet worden; ihrem ersten Empfängniß nach werden sie noch in die Zeit vor Shakespeare's Uebersiedlung nach London gehören. Alles verräth, daß sie in dem ersten Sinnesrausche der Jugend geschrieben sind.

Wie sie nach Stoff und Behandlung in die jugendlichen Zustände und Stimmungen des Dichters verwebt sind, die wir andeutungsweise kennen gelernt haben, springt in die Augen. Der Inhalt von Venus und Adonis ist die Werbung der Liebesgöttin um den kalten,

noch fühllosen Knaben, und ihre Klage über seinen plötzlichen Tod. In jenem ersten Theile hat Shakespeare die Werbende mit allen Reizen der Ueberredung, der Schönheit, des leidenschaftlichen Ungestüms, mit allen Künsten der Schmeichelei, der Bitten, des Vorwurfs, der Thränen, der Gewalt ausgestattet; und der Dichter selbst erscheint dabei als ein Crösus an dichterischen Vorstellungen, Gedanken und Bildern, als ein Meister und Sieger im Verkehr der Liebe, als ein Riese an Leidenschaft und sinnlicher Kraft. Das Ganze ist von dieser Seite ein einziger blendender Fehler, wie ihn junge Dichter so gern begehen: Sinnenglut ohne Maaß mit Poesie verwechselt. In dem Urtheile der Zeit aber stellte schon dieses Gedicht allein Shakespeare in die Reihe der bewunderten Dichter. Gerade die Seite, die wir berühren, gab dem Gedichte diese unmittelbar erobernde Kraft. Wo man in ähnlichen mythologischen Darstellungen englischer und italienischer Dichter damals vom Wesen und Wirken der Liebe las, war gekünsteltes Gedankenwerk in verfeinerten Formen, von mehr sprachlichem Glanze als innerer Gefühlswahrheit. Aber hier ist die Liebe in der That ein „Geist, geschaffen aus Feuer", ein wesenhafter Rausch und Leidenschaft, die die künstliche Manier der Darstellung überwindet und auch eine noch gespreiztere poetische Form überwunden hätte. Daher hatte das Gedicht vor so viel ähnlichen mythologischen und allegorischen Malereien durch seine unmittelbare Natur eine materielle Wirkung voraus; es ward wie

Göthe's Werther gleichſam ſprichwörtlich umgetragen als das Muſter eines Liebesgedichtes, ward oft wieder aufgelegt und rief eine Reihe von Nachahmungen hervor; und die Dichter prieſen es als „die Quinteſſenz der Liebe", als einen Talisman oder eine Vorſchrift zu lieben an, aus der man die Kunſt glücklicher Liebeswerbung erlernen könne.

Mit wie glänzenden Farben übrigens Shakeſpeare das Bild dieſer Leidenſchaft gemalt hat, ſo iſt er doch keineswegs in dem Wohlgefallen an dem Stoffe ſeines Gemäldes in ſinnlicher Befangenheit untergegangen. Er weiß es, daß er nicht das Bild menſchlicher Liebe, an der Geiſt und Seele ihr veredelndes Theil haben, ſondern daß er das Bild einer rein ſinnlichen Begierde entwirft, die blos thieriſch an ihrem Raube „wie der Geier" füttert. An der Stelle, wo er die Werbungen von Adonis losgeriſſenem Pferde ſchildert, liegt die Abſicht deutlich vor, die thieriſche Leidenſchaft in dieſer Epiſode mit der der Göttin nicht gegenſätzlich, ſondern nebeneinanderſtellend zu vergleichen. Strafend ſagt Adonis der werbenden Göttin, ſie ſolle nicht Liebe heißen, was auch Er, der Dichter, unbekümmerte Luſt nennt, „die die Vernunft zurückweist und das Erröthen der Scham und den Schiffbruch der Ehre vergißt". Dieſer reinere Gedanke, der ein- und das anderemal in dem Gedichte vorſchlägt, iſt aber allerdings durch den Reiz der Darſtellung und das Verweilen auf den ſinnlichen Schilderungen überdeckt.

Dagegen in der Lucretia liegt er schon in dem Stoffe selber, der wie absichtlich zum Gegenstücke gegen das erste Gedicht gewählt erscheint: der vergötterten blinden Lust stellt der Dichter die Keuschheit der Matrone gegenüber, in der die Macht des Willens und der Sittlichkeit einen tragischen Sieg feiert über die Bewältigung der Lust. Die Darstellung der verfänglichen Szene in der Lucretia ist nicht bescheidener oder kälter geworden; es könnte selbst scheinen, als ob im Ausmalen der keuschen Schönheit noch mehr verführerische Wärme läge, als in irgend einer Stelle von Venus und Adonis. Doch ist die Buße und Sühne der Heldin, die Rache ihrer unbefleckten Seele, ihr Tod, in einem ganz anderen, ernst gehobenen Tone und mit demselben entsprechenden Nachdrucke behandelt. Ja der Dichter bewegt sich bedeutsamer aus der engeren Gränze der Beschreibung einer einzelnen Szene heraus, indem er ihr einen großen geschichtlichen Hintergrund gibt. Die einsame Lucretia, indem sie ihren Selbstmord vorbereitet, weilt betrachtend vor einem Bilde der Zerstörung Trojas, und der Leser blickt vergleichend auf das ähnliche Schicksal, das der Fall der Lucretia den Tarquiniern und der Raub der Helena der Familie des Priamus gebracht. War der Dichter in Venus und Adonis, von Ovids weicher Kunst geleitet, in eine bloße üppige Situation vertieft, die mehr ein Gegenstand für die Malerei wäre, so erhebt er sich hier in sittlicherem Ernst und, sichtbar von Virgil angeregt, wirft er einen Blick in das Ge-

biet großer und folgenreicher Handlungen hinüber, auf dem er nachher groß geworden iſt. In ſolchen Gegenſätzen ſich zu bewegen, war Shakeſpeare's vielſeitiger Natur ein Bedürfniß; ſie ſind ein Merkzeichen ſeines Charakters und ſeiner Dichtung; ſie erſcheinen hier in den erſten Anfängen ſeiner Kunſt und kehren in ſeiner ganzen dramatiſchen Dichtung unaufhörlich wieder. Unſer Göthe weilte in wohlgefälliger Wiederholung auf Einer Lieblingscharakterform, die er in Weißlingen und Werther, im Clavigo, in Stella, im Egmont nur leiſe verändert wiederbrachte; dieß wäre Shakeſpeare ganz unmöglich geweſen. In ſeiner Natur lag es, einen gegebenen Stoff in der Fülle und Erſchöpfung durchzuarbeiten, die eine Wiederkehr ſchwer macht, die vielmehr zu dem Wege nach einem entgegengeſetzten Ziele geradezu einladet.

Der äußeren Form nach haben dieſe beiden Gedichte für Den, der Shakeſpeare nur aus ſeinen Dramen kennt, ganz etwas Fremdes. Wo dort in der Form der Rede Alles auf Handlungen geht, iſt hier in der Form der Erzählung Alles auf Reden geſtellt. Selbſt wo ſich ein nothwendiger Anlaß bietet, iſt alle Handlung vermieden; in Venus und Adonis iſt nicht einmal die Eberjagd erzählt; in der Lucretia iſt die handlungsreiche Urſache und Folge der Einen beſchriebenen Lage kaum erwähnt; in der Beſchreibung dieſer Lage ſelbſt iſt Alles in Redekunſt aufgelöst. Vor ſeiner That überlegt ſie Tarquin in gedehnten Reden, eine „Disputation zwiſchen erfrorenem Gewiſſen

und heiß brennender Luſt"; nach ihr ſchmäht Lucretia in endloſem Selbſtgeſpräche auf Tarquin, auf die Nacht, die Gelegenheit, die Zeit, und verliert ſich in breite Erwägungen über ihren Selbſtmord. Nach dem Naturmaaße der ſonſtigen Werke des Dichters gemeſſen wäre dieß der Gipfel der Unnatur in einem Weibe von beſcheidener Eingezogenheit und kalter Willenskraft. Was in Shakeſpeare's Dramen ſeine Monologe gerade ſo wunderbar auszeichnet, jene Kunſt, unendliche Empfindungen in wenige große Umriſſe zuſammenzupreſſen, iſt hier im äußerſten Gegenſatze geübt. Nur zwei kleine Züge begegnen in der Lucretia, die Stellen, wo ſie die Dienerin um Tarquins Abreiſe befragt und nach Schreibzeug begehrt, obgleich es neben ihr ſteht; und wo ſie den Boten abſendet, der aus Blödigkeit — wie ſie aber glaubt — aus Scham für ſie erröthet — da blickt vorübergehend der pſychologiſche Dichter heraus, wie wir ihn kennen. Ueberall ſonſt leidet ſeine Darſtellung gerade in der Lucretia, dem ſonſt bedeutenderen Gedichte, an der inneren Unwahrheit und den üblen Formen der italieniſchen Paſtoraldichtung. Ihr weſentliches Unterſcheidungszeichen ſind jene ſogenannten Concepte, ſeltſame, auf das Fremdartige und Ueberraſchende ausgehende Einfälle und Bilder, tiefſinnige Gedanken an flache Gegenſtände verſchwendet, Klügelei und gekünſtelter Witz an der Stelle der Poeſie, die Einbildungskraft auf logiſche Gegenſätze, auf ſcharfe Unterſcheidungen und epigrammatiſche Spitzen gerichtet. Der

Dichter arbeitet hier nach Muſtern, die er an Reichthum überbietet, auf einer falſchen Fährte in ſeiner gewohnten Ueberlegenheit, in einer Kunſtmanier, die er leichter und weiter treibt als ſeine Urbilder. Er treibt ſie zu einer Höhe, wo er ſelbſt gleichſam der Ueberladung, des ſonderbaren Wechſels zwiſchen Erhabenheit und Plattheit inne wird, die dieſer Manier eigen iſt. Dieſen Eindruck macht jene Stelle, wo Lucretia den Brief an ihren Gatten, ſelbſtverſtanden in eben dieſer Manier, ſchreibt und ihre Kritik daran übt: das eine findet ſie „zu ſeltſam gut“, das andere „ſtumpf und ſchlecht“, und „ſehr gleich einem Volksgedränge am Thore, ſo drängen ſich ihr die Einfälle, welcher zuerſt kommen ſolle“. In einem ſeiner früheſten Luſtſpiele (der Liebe Mühe iſt verloren) verweiſt Shakeſpeare dieſe Art Stil ſchon dahin, wohin ſie gehört: in die „Schule, wo das Kunſtgeſchick wetteifert“. Er ſagt dort in der Perſon des Biron, indem er die Eigenheiten dieſer Art von Poeſie vortrefflich bezeichnet, den „taffinen Phraſen, den zugeſpitzten ſeidenen Ausdrücken, den ſammtenen Hyperbeln, den pedantiſchen Figuren, der gezierten Affectation“ Lebewohl, dieſen „Sommerfliegen, die die Made des falſchen Prunkes erzeugen“. Und wirklich, gerade in dem amatoriſchen Stile, wo dieſe Eigenſchaften am feſteſten eingeniſtet waren, verabſchiedete ſich Shakeſpeare am früheſten und für immer; und während keine Dichtung je wieder in dem Maaße Convenienz war, wie dieſe Conceptenpoeſie der italieniſchen Schule, ſo iſt keine Dichtung

so sehr der Convenienz entgegengesetzt wie das Shakespeare'sche Drama. In mancher vereinzelten Stelle seiner Werke ist von diesem falschen Flitter der Kunst etwas hängen geblieben; an vielen Stellen brauchte er ihn wissentlich zu vorgesetzten Zwecken. Besonders sein tragisches Pathos, hat man ihm vorgeworfen, sei so oft in Schwulst und Bombast ausgeartet. Auch ist gewiß, daß er an der Grandiloquenz des Seneka, an dem glänzenden Style Virgils ein aufrichtiges Wohlgefallen hatte. Die Bewunderung, die er dem Kenner Hamlet für jene Erzählung von Pyrrhus' Tode in den Mund legt, läßt nicht daran zweifeln. Den Charakter dieses Vortrags trägt die Lucretia an vielen Stellen. Kein Deutscher wird dieses Gedicht lesen, ohne an Schillers Versuche, Virgil in Stanzen zu übersetzen, erinnert zu werden. Die Freude der jungen Schüler an dem römischen Meister war die gleiche und aus dem gleichen Grunde: der Jugend macht das Großwortige mehr den Eindruck des Heroischen, als die schlichte Größe des Homer; das lateinische Urbild der epischen Kunst liegt in der Schule näher als das griechische; so trug auch Göthe eine Vorliebe für Virgil, ehe er den Homer bequemer im Deutschen übersah. Daher kommt es denn, daß Shakespeare auch in dem Stoffe Virgilianer war; wie in der Lucretia in ganzer Frische der ersten Eindrücke, so ist er später immer in allen Anspielungen auf die große homerische Mythe gut trojanisch gesinnt; man muß sich erinnern, daß in der chronicalischen Sage die

alten Briten von den Trojanern abstammen und daß diese glorreiche Abkunft auch in dramatischen Gedichten im Gedächtniß erhalten ward; bei einem von Shakespeare's letzten Werken, bei Troilus und Cressida, muß man jene ersten Jugendgefühle in aller Lebendigkeit im Gedächtniß haben, wenn man dieses Gedicht überhaupt begreifen will.

Wie ein Dichter von so schlichtem Sinne wie Shakespeare im Anfang seiner Laufbahn in diese verkünstelte Kunst kam, in der er an einen Marini und Hoffmannswaldau erinnern kann, ist viel leichter zu begreifen, als wie er sie so schnell verlassen konnte, um der ganzen Zukunft den Weg zur Natur zurückzuweisen. Man muß sich erinnern, daß die ganze Ritterpoesie des Mittelalters eine Kunst der Convenienz war, die im 15. Jahrhundert in allen Theilen Westeuropa's zu Rohheit und Unnatur zugleich herabsank. Der Rohheit entrissen sie die berühmten italienischen Epiker, die von den wiedergebornen Alten im 16. Jahrhundert lernten, aber die Unnatur der Materie, die sie aus den Ritterromanen überkamen, konnten sie nicht bezwingen; sie arbeiteten vergebens, aus einer verhauenen Stame ein reines Kunstwerk herzustellen. Je rascher im 16. Jahrh. Ritterwelt und Rittersitte versank, desto schneller verlor sich das Interesse an dem Stoffe jener italienischen Meister, der Ariost und Tasso, und die Bewunderung blieb auf ihrer vortrefflichen Form, ihrer harmonischen Verskunst, ihrer gebildeten höfischen Sprache hängen. Die Poesie war gegenstandlos geworden und die

Form war das Höchste, wonach sie strebte. Wenn aber das Technische in der Kunst die Hauptsache wird, so verkünstelt sich schnell die Form und mit ihr wird die menschliche Natur verfälscht, die der Dichtung Gegenstand und Aufgabe ist. Stoff und Form, der poetische Ausdruck wie die Betrachtung des menschlichen Wesens, gestalten sich nach einer willkührlichen Uebereinkunft; die Convenienz und nicht die Natur schreibt dem Dichter den Weg vor. Die äußerste Spitze dieser psychologischen und ästhetischen Unnatur erreichte die allegorische und schäferliche Dichtung der iberischen und italischen Dichter des 16. Jahrhunderts. Als die Ritterpoesie, die einige Jahrhunderte und die weitesten europäischen Lande ausgefüllt hatte, verschwand, trat die Schäferdichtung in fast gleicher Ausdehnung an die leere Stätte. Die Schäferromane der Ribeyro, der Saa de Miranda, Sannazar und Montemayor beherrschten die Welt; die Diana des Letzteren war bewundert, verbreitet, erweitert wie Ariosto's rasender Roland. Kein Wunder, daß dieser Geschmack, diese Dichtungsart auch nach England drang, wo die italienische Literatur schon einmal zu Chaucer's Zeit Einfluß geübt hatte, wo die italienische Lyrik nicht lange vor Shakespeare durch Sir Thomas Wyat und seinen Freund, den edlen Grafen von Surrey († 1547), eingeführt war. Wie Chaucer den Boccaz, Surrey den Petrarka, so bürgerte Sir Philipp Sidney, der in dem Jahre starb, als Shakespeare nach London kam (1586), die Schäferdichtung der vorhingenannten

Meiſter in England ein; ſeine Arcadia iſt dem Sannazar und Montemayor gleichmäßig nachgebildet. Männer wie dieſe, Graf Surrey und Sir Philipp Sidney, waren ganz geſchaffen, der Dichtung in England einen neuen Tag zu bereiten. Eben war die Zeit, wo die Reformation aller Bildung eine günſtige Atmoſphäre geſchafft hatte, wo die ſcholaſtiſche Philoſophie aus den Schulen wich und die Lectüre der Bibel den Geſchmack vereinfachte, wo das Alterthum und ſeine Literatur wieder belebt und durch die Buchdruckerkunſt die Theilnahme an allem Schriftthume ungemein verbreitet wurde. Schon der Hof von Heinrich VIII. ſtand geiſtreichen Vergnügungen, Aufzügen, Spielen und Masken, der lebendig gewordenen Allegorie und Schäferpoeſie offen; unter Eliſabeth aber blühte wahrhaft das goldene Zeitalter der erneuerten Wiſſenſchaft und Kunſt auf, unter der Pflege einer Königin, die ſelbſt kunſtſinnig, ſprach- und muſikkundig war, griechiſche und lateiniſche Schriftſteller las und ſelbſt dilettantiſche Verſuche in lyriſchen Gedichten machte. Nun ſtrömte jene bewunderte Kunſt des Südens nach England herein; der bäuriſche Geſchmack in den Balladen der Bänkelſänger und den Poſſenſpielen konnte ſie nicht abhalten; eine andere Volksliteratur, die auf dem ſächſiſchen Volkscharakter geruht hätte, beſtand nicht; die eiſerne Zeit der Bürgerkriege zwiſchen der rothen und weißen Roſe hatte alle Volksbildung zerſtört. Aber ſie hatte auch die bewaffnete Ariſtokratie im Lande vernichtet; ſeit Heinrich VIII. trat ein neuer

Adel hervor, der wie jene kleinen italienischen Fürsten, wie jene spanischen Granden des 16. Jahrhunderts sich der Kunst und Literatur als Schützer und Pfleger oder selbst ausübend annahm.

In die Classe dieser Männer, bei denen sich Staatskunst und Dichtkunst, Waffen- und Wissenschaftspflege die Hand reichten, bei denen die Kunst das Leben und das Leben die Kunst gegenseitig adelte, gehörte jener unglückliche Surrey, der in der Blüthe seiner Jahre den Nachstellungen des Grafen Hertfort und der Grausamkeit Heinrich's VIII. zum Opfer fiel; gehörte jener auch jung gestorbene Wyat, den die Sage und selbst seine Gedichte in den Verdacht setzen, ein Verhältniß mit der königlichen Anna Boleyn gehabt zu haben; gehört jener Philipp Sidney, der die Bewunderung der Zeit und der Schützer aller Talente war, und über dessen gleichfalls frühzeitigem Grabe die Klagen der Gelehrten in Elegien aller Sprachen erklangen. Zu ihnen gehörte jener Sir Walter Raleigh, der berühmte Seeheld und Entdeckungsreisende, der wie Surrey schuldlos auf dem Schaffote starb; zu ihnen die Lord Vaux, die Grafen Dorset (Thomas Sackville) und Orford, die Pembroke und Southampton, welche letztere schon ganz in Shakespeare's Zeit fallen. Der Glanz der Poesie lag, wie man sieht, zum Theil auf diesen Persönlichkeiten und ihrem Leben. Ihr Einfluß war außerordentlich und ihr Geschmack gebot über die englische Literatur. Die Erhabenheit der Petrarchischen Lyrik, die Reinheit der Verskunst, die

höfische Verfeinerung des Geschmacks nach dem Muster der Italiener ging von ihnen aus, aber in ihrem Gefolge zog auch alle die Unnatur und Verschrobenheit ein, die den Vorbildern anhing. Sidney's Günstling war jener Edmund Spenser, der ihm seinen Schäferkalender (zwölf Eklogen) dedicirte, deren Wunderlichkeit schon den Zeitgenossen mißfiel. In seiner Feenkönigin aber entzückte er durch die Harmonie seiner Verse und das Farbenspiel seiner poetischen Malerei die Mitlebenden und viele Späteren; Sir Walter Raleigh hatte durch sein Lob und Ermunterung die Veröffentlichung der drei ersten Bücher dieser verwickelten Allegorie veranlaßt. Wie dieser schäferliche Dichter von Sidney, so ging von Surrey eine ganze Schaar von Sonnettisten und Petrarchisten aus, die sich bis zu Shakespeare's Zeit hinziehen, unter die auch Spenser gehört. Die namhaftesten unter den Vielen sind Shakespeare's Zeitgenossen, Samuel Daniel und Michael Drayton; ihre Sonnette sind, die von Daniel unter dem Titel Delia 1592, und die von Drayton in einem erst neuerlich entdeckten „Spiegel der Idee" 1594 erschienen. Beide sind ebenfalls Clienten jener adligen Familien: Daniel ein Schützling des Grafen Pembroke, dessen Mutter die Schwester Sidney's und selbst Dichterin war; Drayton ein Begünstigter des Grafen Dorset. Ihre lyrische Kunst theilt den Charakter der italischen Poesie: das monotone Halbdunkel des Sonnettes ist ohnehin überall gleich; in den englischen jener Tage, auch in Shakespeare's, fallen

die Spitzfindigkeiten, die Wortspiele, die Künsteleien überall auf, die jener schäferlichen Dichtungsmanier eigen sind. Viele Dichter der Zeit schöpften an dem Quell der italischen Kunst unmittelbar: Daniel dichtete seine Sonnette in Italien, der Uebersetzer italienischer Novellen Rich, die Dramatiker Lilly und Greene, der Schauspieler Kempe aus Shakespeare's Gesellschaft, sind selbst in Italien gewesen. So kam es, daß England im 16. Jahrhundert von italischer Lyrik, Schäfergedichten, Allegorien, Dramen und Novellen überschwemmt wurde, daß der aufgehenden Schauspieldichtung eine untergehende epische Poesie, der einheimischen Kunst eine fremde, der volksthümlichen eine gelehrte und aristokratische gegenüber lag. Es war eine kosmopolitische, in allen Nationen verbreitete Literatur, die das Gewicht von halb Europa, den Geschmack und das Vorurtheil der Höfe, der feinen Welt, der Gelehrten und Gebildeten zu ihrer Stütze hatte.

Mitten in diese Verhältnisse trat Shakespeare hinein; wie wäre es denkbar, daß er diesem Geschmacke und dieser Kunstschule nicht hätte huldigen sollen? Seine nichtdramatischen Dichtungen, seine Sonnette und die beiden Gedichte, die wir betrachten, stellen ihn ganz in die Zahl jener aristokratischen Clienten, jener gelehrten, in fremder Schule gebildeten, der Lyrik und Epik zugeneigten Dichter, an deren Spitze Edmund Spenser steht. Besäße man von Shakespeare nichts, als diese Gedichte, so würde man ihn in der Reihe der Drayton, der Spenser und Daniel

leſen und über den Adel und die Ebenbürtigkeit ſeiner Schule und Bildung würde nie ein Zweifel aufgetaucht ſein. Beide beſprochenen Gedichte verrathen die lateiniſche gelehrte Schule ſchon durch ihre Stoffe und Titel; die Behandlung der alten Mythe und Geſchichte, die ſichtlichen Spuren des Virgiliſchen Einfluſſes ſcheinen einen Dichter anzuzeigen, der nicht oberflächlich von der Dichtkunſt der Alten berührt war. Von dieſen lyriſchen und beſchreibenden Dichtungen ſagte ſchon 1598 ein urtheilsbefugter, gelehrter Zeitgenoſſe (Meres) in entzücktem Lobe, daß in „dem honigzungigen Dichter die ſüße witzige Seele Ovids fortlebe“. In ſeinen Sonnetten aber erreichte er wohl unſtreitig den poetiſchen Schmelz und den Tiefſinn des Gedankens der beſten italieniſchen Sonnettiſten mehr als irgend einer ſeiner zahlreichen Nebenbuhler in England. In den Anfängen ſeiner dramatiſchen Kunſt, in der Komödie der Irrungen und der Bezähmung einer Widerſpenſtigen, ſieht man ihn römiſchen und italiſchen Vorbildern nachgehen, und wie viele italieniſche Novellen hat er in Ueberſetzungen, vielleicht im Originale, zu ſeinen Dramen benutzt! Wir ſagten ſchon oben, daß man daher vermuthen wollte, auch Er müſſe perſönlich in Italien geweſen ſein. Dieß wäre nicht das einzige Verhältniß, daß ihn mit jenen vorhin genannten Dichtern der italieniſchen Schule in perſönliche oder literariſche Vergleichung und Beziehung ſetzte. Mit vielen jener Männer des Adels und der Literatur ſtand er in irgend einer lite-

rarischen oder persönlichen Verbindung. Von dem Grafen Southampton war er der erklärte Günstling und ihm dedicirte er die beiden besprochenen Gedichte; er muß Sir Walter Raleigh gekannt haben, denn er besuchte in London den von diesem gestifteten Sirenenklub in der Freitagstraße. Edmund Spenser war wahrscheinlich ein Warwicker; wir werden später hören, daß Spenser unter den frühesten war, die Shakespeare's Genius huldigten, und im Sommernachtstraum (V, 1) hat Shakespeare dagegen dem in Armuth gestorbenen gelehrten Freunde in wenigen Worten ein Denkmal gesetzt. Mit Daniels Sonnetten haben die Shakespeare'schen die größere innere Verwandtschaft, und auch äußerlich ist ihnen die Form der drei Strophen mit dem Schlußcouplet nachgebildet; aus Daniels Rosamonde hat Shakespeare die siebenzeilige Strophe seiner Lucretia entlehnt. Auf Drayton und seine Sonnette hat Cunningham deutliche Anspielungen in dem 21. Sonnette Shakespeare's gefunden, und es ist aus Vergleichung von Sonnett 80—83 unstreitig, daß Shakespeare unter ihm den „besseren Geist" versteht, der ihm die Gunst des Freundes und Gönners zu entziehen droht, an den die Shakespeare'schen Sonnette gerichtet sind. Auch mit diesem Warwickmanne mag Shakespeare zunächst landsmännische Beziehungen unterhalten haben. Ueberall aber sieht man ihn in den nächsten Berührungen mit dieser italienischen Dichterschule, in persönlichen Beziehungen zu den Dichtern und dem Adel, der sie hegte und pflegte, in

größerer oder geringerer Uebereinstimmung mit der Richtung ihres Styles und Geschmacks. Erst später begegnen uns die Zeugnisse in seinen Dramen, daß er den Geschmack an der südlichen Lyrik mehr änderte und dafür die Freude an der schlichten Innigkeit des sächsischen Volksliedes eintauschte. Aber dann steht auch schon der Volksdichter fertig da, der die gelehrte und adlige Kunst verlassen, der nationale Dichter, der die fremde Schule in Schatten geworfen, der dramatische Dichter, der die epische Poesie vergessen gemacht, der Shakespeare, der den Spenser und seines Gleichen verdunkelt hatte.

Shakespeare in London und auf der Bühne.

Shakespeare verließ seine Vaterstadt Stratford im Jahre 1586, oder spätestens 1587, 22—23 Jahre alt. Ob er es that, um seiner bedürftigen Familie durch den Einsatz seines Talents ein gutes Loos zu ziehen, ob er es that, wie die Eine Ueberlieferung sagt, um den Verfolgungen des Sir Thomas Lucy zu entgehen, oder, wie die Andere will, aus Liebe zu Dichtung und Schauspielkunst, ist nicht zu entscheiden. Es verträgt sich, daß alle drei Bestimmungsgründe zusammen wirkten, um diesen über sein Leben entscheidenden Entschluß hervorzurufen.

Es war natürlich, daß in einem Manne von diesem schnellreifen Geiste die Gabe wie der Hang zu Dichtung und Schauspiel frühzeitig vorhanden war. Nahrung und Pflege fand er in seiner Grafschaft und Vaterstadt ohne Mühe. Seit 1569, also von Shakespeare's frühester Jugend auf, spielten die Schauspielertruppen der Grafen

Leicester, Warwick, Worcester und Andere, fast jedes Jahr irgend eine Gesellschaft, auf ihren Umzügen im Reiche in Stratford. Was Shakespeare aber seinen Entschluß, Schauspieler zu werden, noch näher legen konnte, war, daß eine ganze Reihe von Schauspielern seiner späteren Bekanntschaft aus Warwickshire herstammte. Ein Thomas Greene, von der Truppe des Grafen Leicester, war aus Stratford selbst; Heminge, der Freund Shakespeare's und Herausgeber seiner Werke, Slye, Tooley, wahrscheinlich auch Thomas Pope waren aus der Grafschaft Warwick. James Burbadge, der Gründer des Blackfriartheaters, auf dem Shakespeare nachher auftrat, ein Mann, der in der Geschichte des englischen Schauspiels die Bedeutung unserer Koch, Ackermann und ähnlicher organisirender Talente in Deutschland hat, war von dieser Provinz aus nach London gewandert; und sein berühmter Sohn Richard, der Vertraute von Shakespeare's Genius, war in der Nähe von Stratford geboren; wenigstens nennt ihn ein Document aus der Zeit „fast aus Einer Stadt" mit Shakespeare. Wie leicht konnte dieser zu einem oder dem anderen dieser Männer schon frühe ein Verhältniß gehabt, wie leicht konnte sein dichterisches Talent schon in Stratford ihre Aufmerksamkeit auf den jungen Landsmann gezogen haben! Sein Erfolg war rasch und entschieden. Schon 1589 erscheint er als ein engerer Theilhaber und Angehöriger der Gesellschaft, in die er getreten war. Niemand glaubt daher mehr an die Sage, daß er eine Zeit-

lang den vornehmen Besuchern des Blackfriartheaters die Pferde gehalten habe.

Hier müssen wir unsere Erzählung von Shakespeare's Leben und schriftstellerischer Laufbahn einen Augenblick unterbrechen, um zu erfahren, was er bei dem Eintritt in seinen neuen Beruf in London vorfand. Wir wollen, um uns so kurz als möglich von dem Dichter zu entfernen, so kurz als möglich sagen, wann und wie die dramatische Dichtung sich in England entwickelte, wie die Bühne entstand und sich fortbildete, auf welcher Stufe Shakespeare die Eine und die Andere, Dicht- und Schauspielkunst, gefunden habe, wie sich die Gesellschaft, in die er trat, zu dem übrigen Schauspielwesen in London verhielt und welche Stellung er selber Anfangs und später in derselben einnahm.

Dramatische Dichtung vor Shakespeare.

Es kann die Absicht nicht sein, die Geschichte der englischen dramatischen Poesie vor Shakespeare hier umfassend zu behandeln. Es würde selbst mit großer Weitschweifigkeit den deutschen Lesern kein klares Bild zu geben sein, weil alle Literaturgeschichte an dem Uebelstande leidet, daß sie nur begriffen wird, wenn die Hauptquellen ihr zur Seite gelesen werden, was in diesem Falle an das deutsche Publicum nicht verlangt werden kann. Wir wollen daher die Theaterdichtung vor Shakespeare nur aus dem Einen Gesichtspunkte betrachten, was sie unserem

Dichter entgegenbrachte, was seine dramatische Kunst der Dichtung früherer Zeiten verdankt, ihr absehen und entlehnen konnte oder mußte. Wir werden dabei zu der Erkenntniß kommen, daß er nur in einem sehr allgemeinen Sinne von der Vergangenheit der Bühne in England etwas lernen konnte; einen einzelnen Dichter von entschiedenem Werthe gab es in diesem Fache weder vor noch in seiner Zeit, an dem er sich als an einem Muster hätte aufbauen können. Er lernte an den Massen der vorhandenen Schauspiele das Handwerk; die eigentliche Idee der Kunst aber faßte er aus dem ringenden Bestreben der Lehrlinge, unter denen kein Meister war, durchaus als sein eigener Lehrer. Wir werden daher der Mühe überhoben sein, unsere Leser mit vielen Namen zu beschweren; wir werden das, was die dramatische Kunst vor und um Shakespeare's Zeit leistete, in einige große Gruppen zusammenschieben und aus jeder irgend ein Ergebniß zu ziehen suchen, das die bloße Ueberlieferung und Gewohnheit gleichsam unserem Dichter und seiner Kunst übermachte oder auferlegte. Dadurch wird der Vortheil erlangt werden, daß sich überall ein Anknüpfungspunkt ergibt, durch den Shakespeare's Dichtung mit jenen verschiedenen Gruppen verbunden ist und daß so für den Leser, dem jene Gebiete nicht bekannt sind, indem wir dorther Erklärungen für Shakespeare holen, aus diesem ihm bekannten Dichter zugleich ein Licht dorthin zurückfällt.

Das Schauspiel ist überall in seinen Anfängen reli-

giösen, geistlichen Ursprungs gewesen. Wie im Alterthume aus heiligen Chorauſzügen, so ist es in der christlichen Zeit hauptsächlich aus der Osterfeier hervorgegangen. Der katholische Passionsritus, mit dem man den Charfreitag feierte, das Bild des Gekreuzigten ins Grab legte und am Ostersonntage wieder zur Feier der Auferstehung emporrichtete, hieß ein Mysterium. Diesen Namen haben im Mittelalter die geistlichen Schauspiele erhalten, welche in allen Theilen Europa's die Anfänge des neueren Drama's bilden, und deren ursprünglicher Gegenstand immer die Darstellung der Passion, des Leidens und Todes Christi war, deren Entstehung also wesentlich in jener kirchlichen Handlung und anderen ähnlichen wurzelte. So wird im St. Peter in Rom noch heute auf Ostern die Passionsgeschichte aus dem Evangelium in recitativem Gesang mit vertheilten Rollen vorgetragen, und man kann sich bei dieser Aufführung ganz in die ersten Anfänge des neueren Drama's zurückversetzt fühlen. Klöster und Kirchen waren demnach das erste Theater, Geistliche die ersten Schauspieler, der erste dramatische Dichtungsstoff die Passion, bald in weiterer Ausdehnung die ganze evangelische und alttestamentliche Geschichte. Schon im 12. Jahrhundert waren die heiligen Mirakelspiele, wie die Mysterien in England gewöhnlich genannt werden, in London gleichsam stehend. Sie fanden bald den Weg aus der Kirche auf die Straße, von den Geistlichen zu den Laien, erst zu den Handwerkszünften, dann rasch zu Schauspielern und

Gauklern von Profession. Sie wurden seit dem 13. Jahrh. im ganzen Lande umgetragen und das schaulustige Volk drängte sich zu diesen Aufführungen, die durch drei, vier, ja acht Tage dauerten, und im Anfange wohl sogar in lateinischer oder französischer Sprache Statt hatten. In England dauerten sie, vereinzelt wenigstens, bis ins 16. Jahrh., bis in Shakespeare's Zeit. In ihrer ächtesten, ursprünglichen Gestalt ist der Kern und Inhalt dieser Stücke die evangelische Geschichte, aus der epischen Erzählung in knappen, einfältig schlichten Dialog umgesetzt. Den einförmigen Gang dieser Recitation einer ausgedehnten Geschichte unterbrechen hier und da gesungene Stellen, so daß man in dieser Gattung ebenso den Ursprung des Oratoriums suchen dürfte; wie es denn des Schauspiels Schicksal vielfach gewesen ist, daß es in seinen Anfängen aus Musik und Gesang hervor-, und in seinen Ausgängen in die Oper, in Musik und Gesang zurückging.

Bedenkt man, daß diese Gattung der Mirakel, ungestört von jeder anderen Art dramatischer Spiele, in dem Volke mehrere hundert Jahre umging und einwurzelte, getragen von der Sehlust der Massen, innerlich gehalten von dem unantastbarsten heiligen Stoffe, so ahnt man sogleich, daß eine so lang überlieferte Gewohnheit gleich im ersten rohen und kunstlosen Entstehen dem neueren Drama auch für die Zeit seiner kunstmäßigen Ausbildung ein Gesetz auflegte, dem es der kühnste Genius nur mit der Gefahr hätte entziehen dürfen, das Volk, das er anzulocken suchte,

von sich zu scheuchen. Die epische Natur des neueren Drama's ward mit jener ersten und langhin ausschließlichen Materie entschieden, die historische Behandlungsart geboten, der massenhafte Reichthum des Stoffes war auferlegt. Das griechische Schauspiel ist dem vollendeten Epos Homers gegenüber entstanden, und konnte mit ihm in der Darstellung ausgedehnter, mannichfaltiger, polymythischer Handlungen nicht wetteifern wollen. Der Preis des alten Drama's konnte kein anderer sein, als der, den ihm Aristoteles gab: mit geringen Mitteln die Wirkung des aufwandreichen Epos zu machen. Es fiel in den geschickten Gegensatz der Darstellung einfach geschlossener Handlungen, der Darstellung von Katastrophen. Die neuere Zeit, als sie mehrere Jahrhunderte brütend über den Anfängen des Drama's lag, das im Alterthume in kürzester Zeit aufblühte und ausblühte, hatte kein imponirendes Epos vor sich; das Drama entstand aus der evangelischen Erzählung, und später aus Rittergedichten und historischen Chroniken; dem ersten, dem heiligen Stoffe der Bibel vollends war auch nichts abzubrechen; keine Krume sollte von diesem kostbaren Mahle verloren gehen; die knappe Erzählung des Evangeliums ohnehin forderte überall sogar zur Erweiterung auf. Alle diese Quellen wiesen in ihrer innersten Natur und Beschaffenheit auf die Weite der Form und die Fülle des Stoffes hin, die dem modernen Schauspiel eigen geworden ist. Dieß Schicksal war bereits lange entschieden, als Shakespeare zu dichten anfing. Und Er

gewiß hätte sich diesem Gesetze, das Zeit und Volk geschaffen, Ueberlieferung und Sitten geheiligt hatten, nicht widersetzen wollen, wenn doch selbst eine Lope de Vega, wenn doch, selbst einer viel gebildeteren Zeit gegenüber, unser Schiller die Einsicht hatte, daß man sich mit einer erzwungenen Nachahmung des klassischen Drama's den Boden der Wirksamkeit selber zerstöre, daß jede Volksnatur ihre besondere Entwickelung, jede Zeit ihre Eigenthümlichkeit, jede Ueberlieferung ihr Recht hat, und daß ein Dichter, der selbst Ueberlieferungsfähiges schaffen will, dieß Recht und jenen eigenen Entwickelungsgang vorsichtig zu achten habe.

Mit dieser Gattung kirchlicher Schauspiele beginnt also die englische Bühnengeschichte; sie hat bis ins 15. Jahrhundert, wo sie bereits ganz in den Händen der Bürger und Handwerker war, und wo sie zur weitesten Verbreitung kam, keinen bedeutenden Nebenbuhler. Um diese Zeit lagerte sich ihr eine zweite Gruppe von allegorischen Schauspielen, die ihren Ursprung, wohl in England eben so sehr wie anderswo, hauptsächlich in der Schule hatte, zur Seite und bald an ihre Stelle. Die sogenannten Moralitäten, in ihrer ursprünglichen Gestalt wesentlich religiöser Natur, können ganz aus den Mysterien entsprungen scheinen: sie behandeln den Inhalt der christlichen Mythe, die das Mirakelspiel in handelnder Nahahmung des Geschehenen darstellt, in abgezogener Lehre, in bildlicher und allegorischer, scenischer Ausführung. Schon in

den Mirakeln treten einzelne allegorische Figuren mitspielend auf, der Tod, die Wahrheit, die Gerechtigkeit u. a.; in der Moralität erscheinen diese und andere Begriffe, die menschlichen Sinne, Leidenschaften, Laster und Tugenden personificirt und individualisirt, und bilden ausschließlich die handelnden oder vielmehr redenden Figuren dieser leblosen Dramen. Der Mittelpunkt der Mysterien, der Opfertod Christi, die Erlösung vom Sündenfall, ist in moralischer Abstraction der Kampf des Guten und Bösen, und dieß ist im Allgemeinen der Gegenstand, den diese abstracten Stücke, die Moralitäten, behandeln. Der Streit der tugendlichen und sündhaften Mächte um die menschliche Natur ist das gleichmäßige Thema in den ältesten Moralitäten, die man in England aufgefunden hat. Bald rückte man den Stoff dieser Stücke aus der religiösen Sphäre mehr heraus und näherte ihn mehr dem wirklichen Leben. Der Kampf des guten und bösen Prinzips wird nun mehr aus dem Gesichtspunkte allgemeiner Moral gefaßt; die Lehre geht nun gegen alle Weltlichkeit, gegen jede Abhängigkeit von äußeren Gütern, die den geistigen und sittlichen Besitzthümern gegenüber als Ausfluß des bösen Prinzips erscheinen. Waren die Mysterien ganz nur trockene Handlung, für das bloße äußere Auge berechnet, und ohne viele Einmischung von Reflexion, so ist dagegen die sittliche Lehre Anfang, Mitte und Ende dieser Stücke, die ohne Handlung und Bewegung sich in feierlichen, selbstgefälligen, steifen Dialogen leblofer Schatten hinschleppen. Es

ist, als ob sie das innere Auge, den Gedanken aufzuschließen suchen, daß in dem äußeren Schauwerk des Drama's auch ein tieferer geistiger Inhalt niedergelegt sein könne. Sie beschränkten sich zu diesem Zwecke auf die geistige Behandlung ihres geistigen Inhalts; sie verscheuchten die Reize zerstreuender Handlungen; von der Horazischen Mischung des Nützlichen mit dem Anmuthigen gestatten sie der Dichtung nur das Nützliche.

Mit demselben Nachdrucke, wie die factenreichen Mirakel das werdende Drama auf die Darstellung von Handlungen wiesen, leiteten die Moralitäten auf die sittliche Tendenz hin, indem sie den dialektischen Charakter so offenkundig trugen und ihre moralische Lehre so ganz fadenscheinig zur Schau legten. Da auch diese Gattung, die in einzelnen Beispielen bis lange nach Shakespeare, bis ins 17. Jahrhundert fortdauerte, wohl hundert Jahre lang, von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis auf die Regierungszeit der Elisabeth in vorherrschender Pflege in England war, so stellt man sich auch hier leicht vor, wie eindringlich sich aus ihr die Nothwendigkeit eines höheren Gedankens, einer sittlichen Richtung in dem Drama den Dichtern einprägen mußte. Man sah und schuf in England, so lange das Schauspieldichten noch kein Gewerbe war, die dramatischen Werke immer aus einem sittlichen Gesichtspunkte. Sir Philipp Sidney rühmte das erste englische Trauerspiel, den Ferrer und Porrer, hauptsächlich seiner Moralität wegen und schreibt ihm in jenem Horazischen Sinne den

höchsten Preis der Dichtung darum zu, weil es das Sittliche zugleich in anmuthiger Weise lehre. Aus dieser ernsten Richtung des englischen Drama's konnte Shakespeare nachher jenen streng sittlichen Geist erfassen, mit dem er den tiefsten Angelegenheiten der Menschennatur und ihrer Verhältnisse nachdachte; er konnte seine Schauspiele nach jenem großen Grundsatze auferbauen, daß es dieser Kunst erster und letzter Zweck sei, Zeit und Menschen ihre Natur und Art, der Tugend ihre Züge, der Schande ihr Bild im Spiegel vorzuhalten; er konnte zu jener künstlerischen Höhe vordringen, wo eine geistige allgemeine Idee jedes seiner Werke beherrscht und so durchdringt, daß sie dem sichtbaren Körper der Handlung eine unsichtbare, aber überall durchscheinende Seele leiht. Wie endlos entfernt von diesem Höhepunkte der Kunst jene Mysterien waren, in denen die dichterische Kraft noch zu gering war, aus der Handlung den zwar naheliegenden Gedanken hervorblicken zu lassen, und jene Moralitäten, die umgekehrt den Gedanken nicht mit einer realen, körperhaften Handlung zu umkleiden wußten, so wird man doch begreifen, daß gerade die schroffe, einseitige Ausbildung dieser verschiedenen Bestandtheile des Drama's sehr dazu beitragen mußte, ihre nachherige Verschmelzung zu erleichtern und die Verflüchtigung des einen oder des anderen Elementes bei ihrer Verbindung zu verhindern.

Die Heiligkeit der Mysterien, die Geistigkeit der Moralitäten, die ideelle Erhabenheit beider schien einen Ge-

genſatz, die Darſtellung des realen, wirklichen Lebens, den Contraſt des Niedrigen und Gemeinen herauszufordern, wenn die Elemente des Schauſpiels ſich vollſtändig zuſammenfinden ſollten. Waren jene höher gehaltenen Anfänge des Drama's von Kirche und Schule ausgegangen, ſo ſollte dieſer Gegenſatz des Komiſchen und Burlesken in ſeiner erſten ſelbſtändigen dramatiſchen Geſtaltung vom Hofe ausgehen. Seit der höfiſchen Kunſt der Troubadours und Minneſänger im 12. — 13. Jahrhundert hatten ſich Sänger, Erzähler, Minſtrels, Harfenſpieler, Gaukler und luſtige Perſonen reiſend und dienend an kunſtfreundliche Höfe gezogen. Das Bedürfniß geiſtiger, muſikaliſcher Unterhaltung, ſinniger und komiſcher Art, niſtete ſich ſo an den Höfen ein. In roheren, kriegsbewegten Zeiten, wie im 14. Jahrhundert, erſcheint dieß Geſchlecht mehr in den Hintergrund gedrängt; in anderen milderen Zeiten, wie im 15. Jahrhundert, tauchten ſie dann wieder überall auf. War irgendwo in Europa eine friedlichere Stätte geweſen, wo ſie gediehen, ſo wanderten ſie von da in alle Welt, denn ihre Kunſt war trotz des Sprachunterſchiedes wie ein Gemeingut. So wiſſen wir, daß im 15. Jahrhundert deutſche Poeten ihre Kunſt nach Dänemark und Norwegen, bairiſche und öſterreichiſche Hofſänger nach England trugen. Gaukler, Spieler, Hofnarren und Sänger in ihren verſchiedenartigen Productionen ſind ſo die unmittelbarſten Schöpfer dramatiſcher Aufführung und die Pfleger der Schauluſt geworden, die ſeit dem 14. Jahrhundert die beſcheidenſte Freude des

Gehörs an dem Gesange der Dichter verdrängte. Das Vergnügen an allem möglichen Schauwerk, an Verkleidungen und Mummereien ward in diesen Zeiten allgemein. Es gab kein Fest, keinen Besuch und Empfang an Höfen und in Städten, wo nicht zur Verherrlichung der Gäste kostbar gekleidete, allegorische oder historische Personen erschienen; bald kein größeres Gelag, wo nicht ein pantomimisches Spiel, ein Aufzug, ein lebendes Bild mit Verwandlungen, etwa von kurzen erklärenden Reden begleitet, aufgeführt ward. Aus Frankreich kamen diese stummen Spiele, diese Zwischenspiele (entremets, interludes) nach England herüber; unter Eduard III. schon werden königliche Spiele genannt, die wohl nichts anderes waren. Unter Heinrich VIII. wurde dieß Prunkwesen förmlicher ausgebildet; kostbare Verkleidungen und Masken waren unter ihm gewöhnlich; die Bankette am Hofe und bei Privaten wurden von Zwischenspielen unterbrochen. Shakespeare hat in seinem Heinrich VIII., einer geschichtlichen Ueberlieferung folgend, den König eingeführt, wie er und sein Gefolge den Cardinal Wolsey in einer Schäfermaske überraschen. Die bildliche Figur, die Allegorie herrschte in allen diesen Lustbarkeiten vor; die äußerlichste Freude an der bloßen Verkleidung führte auf sie hin, und sie mag in Schäferspielen und Hofmasken aller Art eben so früh, ja früher eine dramatische Ausbildung erhalten haben, als in der Moralität. Gerade in den Festlichkeiten der Höfe aber trat das Drama alsdann

zuerſt wieder aus der Allegorie, aus der flauen Allgemeinheit heraus, in die Beſonderheiten des wirklichen Lebens. Wie ſehr die Allegorie auch das gewöhnliche Mittel und Werkzeug der Aufführungen geweſen war, Ziel und Zweck war doch hauptſächlich der Scherz und die Unterhaltung. Man mußte bald fühlen, daß man dazu des Umwegs durch die moraliſche Reflexion nicht bedurfte. Ein John Heywood, ein ſtudirter Mann, urſprünglich ein Spieler auf dem Spinett, ein witziger Geſellſchafter und epigrammatiſcher Kopf, ſchrieb um 1520 am Hofe Heinrichs VIII. eine Reihe von Zwiſchenſpielen, die der Allegorie entſagen und ſich in ganz realiſtiſcher Weiſe um die profanſten Angelegenheiten des Lebens drehen, ohne darum die lehrhafte Richtung zu verleugnen, die nur unter Scherz und Ironie ermäßigt iſt. Das Wenige, was von dieſen Zwiſchenſpielen erhalten iſt, iſt nur auf einer etwas höheren Stufe ganz den dramatiſchen Schwänken unſers Hans Sachs zu vergleichen. Es ſind nicht eigentliche Stücke, ſelbſt nicht einmal Szenen, die eine Handlung entwickeln, ſondern mehr nur ſchnurrige Geſpräche und Streitſpiele, aus dem niederen und gemeinen Leben gegriffen, durch drolligen, derben und geſunden Volkswitz erheiternd, durch unzeitige Breite wohl auch läſtig und langweilig. Wir wiſſen, daß dieſer Heywood eine Art Epoche machte mit ſeinen am Hofe geſpielten Schwänken; ſtelle man ſich alſo vor, wie das beſchaffen war, was in den niederen Schichten der Geſellſchaft, unter Bürgern und Landleuten, Derartiges

nachgeahmt wurde. Man wird dann gern glauben, daß das Schauſtück oder Spiel (show, pageant) von den neun Helden, das der würdige Armado in Verlorener Liebesmühe aufführt, und die „langweilig kurze Szene" von Pyramus und Thisbe, die die ehrlichen Handwerker im Sommernachtstraum geben, zwar Karrikaturen ſind, aber doch ſolche, die ſich wohl nicht allzuweit von dem wirklichen Vorkommen entfernt haben mögen. Weiß man doch von einem Heinrich Goldingham, der von der Königin Eliſabeth bei einem Waſſerſpiele den Arion vorſtellen ſollte, daß er ſich ganz auf die Weiſe ſelber entdeckte, wie im Sommernachtstraum (III, 1) Zettel dem Schnock vorſchlägt, der den Löwen agiren ſoll. Wie vergnügt war aber auch dieſe Zeit mit Wenigem! von der allgemein gilt, was Shakeſpeare ſeinen Theſeus ſagen läßt: ſie hielt das Beſte dieſer Art Kunſt für nicht mehr als Schatten, und wußte das Schlechteſte gut zu machen, indem die Einbildungskraft des ſinnenkräftigen Geſchlechts nachhalf. Wir leſen heutzutage am Schluſſe von Was ihr wollt das Jig des Narren, ein Lied, das er tanzend mit Trommel und Pfeife abzuſingen hatte, ohne zu wiſſen, was wir damit anfangen ſollen; aber mit ſolchen Jigs, einfachen metriſchen Compoſitionen, recitirten Schwänken und Poſſen mit komiſchen Refrains, Soloparthien ohne Dialog, entzückte Tarlton, der Hofnarr der Eliſabeth, das feinſte Publikum in London noch in Zeiten, wo die Bühne ſchon den jungen Shakeſpeare aufgenommen hatte und ihrer

Vollendung entgegen ging. Denn diese Schnurren wurden mit jenem Ernst der trockenen Laune ausgeführt, der auch den Schwermüthigsten erschüttert und „aus Heraklit Demokrit macht."

Kein Zweig des Dramatischen ist in England so früh ausgebildet worden, aus keinem hat Shakespeare mehr überkommen und geradeaus lernen können, als aus diesen Schwänken und Burlesken und den Witzspielen der Hof- und Volksnarren. Witz und Laune, Humor und Satyre war in dem realistischen 16. Jahrhundert, das ganz den derben Gegensatz grober Natur gegen die gespreitzte Feierlichkeit des verspäteten Ritterthums im 15. Jahrhundert bildete, ein Allgemeinbesitz der europäischen Welt. Die Rabelais, die Cervantes, die Hans Sachs und Fischart, die Dichter der italienischen Burleske lagen in jenem Zeitalter nebeneinander; zahllose Volksnarren, die Söhne eines natürlichen Mutterwitzes, vermittelten diese Eigenheit mit dem untersten Volke; es ist eine ganze Welt voll wahren Sachverhalts in dem hingeworfenen Worte bei Shakespeare, daß in dieser Zeit der Bauer dem Edelmann auf die Fersen trat. In keinem Lande aber erscheint der Volkswitz in so verdichteter Kraft und in so verbreitetem Allgemeinbesitze, wie in dem sächsischen Volksschlage in England. Diese Eigenschaft mußte sich in der dramatischen Kunst nothwendig abspiegeln; und so sind die drolligen Figuren von bewußtlosem Humor, die man in Deutschland natürliche Narren nannte, die auch Shakespeare mit dem Namen natural

von den feineren professionirten Hofnarren, die mit bewußtem Witze die Thorheit geißelten, unterscheidet, diese drolligen Figuren sind die Lieblinge des Theaterpublicums jener Zeit gewesen, und selbst heutzutage klingt diese Saite noch an, wenn in London die Dogberrys und die Clowns dieses Schlages die Bühne betreten. In keinem Zweige ist Shakespeare der Vergangenheit mehr verschuldet, in keinem weniger original als in diesem, obgleich uns Neueren und Deutschen gerade die humoristischen Parthien und die Eigenheiten der komischen Figuren und ihrer Scherze mit als das Eigenthümlichste an ihm erscheinen, das ihn am kennbarsten macht.

In der Getrenntheit, wie wir die Mysterien, die Moralitäten, die komischen Zwischenspiele aufführten, in dem reinen, abgeschlossenen Charakter ihrer ursprünglichen Natur und Gestalt haben sich aber diese Stücke nicht lange erhalten. Sie mischten und verbanden sich vielfach untereinander; es legten sich besonders an die beiden ersteren Gattungen neue Elemente, Bestandtheile, Unterarten des Drama's äußerlich an oder entwickelten sich aus ihnen selber heraus. Das Mysterium namentlich, wenn man es in der vollen Gestalt betrachtet, in der es im 15. Jahrhundert, abgesehen von dem in England zufällig Erhaltenen, ausgebildet war, hat, wie wir oben bereits andeuteten, nicht allein die Natur des historischen und des musikalischen Drama's, es hat nicht allein die Elemente der Moralität in sich, sondern es entwickelte auch das pantomimische und

das komische Zwischenspiel, das allegorische stumme Spiel und den Fastnachtschwank aus seinem eigenen Kerne und Inhalte heraus. Die weltlichen Szenen, die mit der Passionsgeschichte verknüpft sind, die Verkündigung an die Hirten, die Verleugnung Petri u. dergl. gaben den Anlaß zu humoristischer und burlesker Behandlung, und das Mysterium trug bald, wie die Osterfeier selbst, in der Ausgelassenheit der Fastenzeit und der strengen Feier der Osterwoche, die komischen und erhabenen Elemente in sich. Eben so ist das Intermezzo, gesprochen oder blos stumm gespielt, in den ursprünglichen Stoff der Mirakel verwachsen. Man suchte von jeher in den Geschichten des alten Testamentes prophetische Beziehungen auf die evangelische Geschichte; die Mysterien schoben also an gelegener Stelle in die Darstellung der Passionsgeschichte ein Zwischenspiel ein, welches den entsprechenden alttestamentlichen Stoff behandelte; es folgte so nach der Szene von Christus Verrath durch Ischariot die vorbedeutende Geschichte vom Verkaufe Josephs in einem Intermezzo, das in der Art wie das Zwischenspiel im Hamlet kurz gefaßt sein mußte; oder man stellte sie nur in einer Pantomime, einem stummen Spiele, einem Tableau dar, wie sie im Perikles und in einer Menge weltlicher Dramen zu Shakespeare's Zeit vorkommen. — Eben so aber, wie das Mysterium, trat auch die Moralität bald aus ihrer anfänglichen strengen Gestalt heraus. Sobald sie aus der religiösen Sphäre in die allgemein sittliche, nach unserer

obigen Andeutung, herausgetreten war, lag es nahe, daß sie von da aus auch den Schritt weiter in das bürgerliche Leben herüber wagte. Die Stände der Gesellschaft traten nun personificirt darin auf; der Inhalt ward immer mehr praktische Moral und Kritik des täglichen Lebens in aller Besonnenheit; satyrische Beziehungen auf Erzeugnisse, Personen, Verhältnisse der Gegenwart traten hinzu; staatliche und kirchliche Händel wurden bald in schon geregelterer dramatischer Form behandelt. Wie die Moralität in der Zeit von Heinrich VIII. beschaffen ist, so ist sie in ähnlicher Art, wie das Mirakelspiel nicht lange vorher noch war, die fast allein herrschende Gattung des Drama's, und gleichsam das Gefäß, in das alle Nebenarten, wie früher in das Mysterium zusammenflossen. Die allegorischen Figuren, die sinnbildliche Behandlung, die moralische Tendenz behauptete sich noch, als das Drama der Kirche und Schule, Mysterium und Moralität, immer mehr den selbständigen, kunstmäßigen, weltlichen Dramen wich; die Arten verschmolzen sich; es gibt romantische Schauspiele und historische Dramen in England, die voll von Elementen der Moralität sind. Wo aber die Mischung des Verschiedenartigen immer am grellsten und zugleich am häufigsten erscheint, das ist in der Verbindung des Niederen, des Burlesken mit dem Erhabenen und Feierlichen. Mitten in den ernsten Stoff jener religiösen und in den feierlichen Lehrton der moralistischen Stücke waren von frühauf komische Elemente eingedrungen. In den Mirakeln

gab der Teufel in lächerlich schreckhafter Erscheinung die lustige Person ab. In den Moralitäten erscheint er gewöhnlich dem Laster (vice) beigesellt, einer Figur, die Shakespeare's Einbildung vielfach vorgeschwebt hat, auf die an nicht wenigen Stellen seiner Stücke Anspielungen vorkommen, die in der deutschen Uebersetzung meist verloren gehen. Das Laster erschien hier förmlich als der Narr und Spaßmacher, im bunten langen Kleide, mit hölzernem Dolche, sein Spiel treibend mit den Menschen und mit seinem höllischen Untergebenen. Man erinnert sich, daß diese Betrachtungsweise, die das böse Prinzip zugleich als das Lächerliche, und die menschliche Sündhaftigkeit als Narrheit ansieht, im 15. und 16. Jahrhundert durch ganz Europa ging. Sie ward so in dem heiteren Zeitalter der Verspottung näher gerückt als der Reue. Die ernsteste moralische Lehre und die gröbste Manier derbkomischer Darstellung reichten sich so die Hand. So weit war das komische Element immer noch mit dem eigentlichen Stoff und Inhalt der Stücke verbunden. Aber auch dieß genügte nicht. Die Lachlust der Zeit begehrte mehr Nahrung; der plumpe bürgerliche Humor machte sich breiter und breiter; man schob derbe, launige Schwänke, Prügelszenen, drollige Intermezzos in die steife Handlung der Moralitäten ein, die nicht die geringste Beziehung mit dem eigentlichen Gegenstande haben. Diese Sitte trug sich nachher bei der Ausbildung des kunstmäßigen Drama's auf dieses über, und so waren gleich in die ersten englischen Tragödien

nicht allein die ausgelassensten Possen eingemischt, sondern auch solche Possen, die zur Haupthandlung in keiner Weise gehören, die dem bloßen Zweck dienen, lachen zu machen. Selbst auch damit war man noch nicht zufrieden. Man gestattete dem Narren, den Schluß der Stücke mit albernen Jigs zu machen, die Zwischenacte mit Possen auszufüllen und in seiner Rolle sich alle Ausschweifungen der Improvisation zu erlauben. Philipp Sidney, dessen Aeußerungen wir häufiger anführen, klagt in seiner Apologie der Dichtkunst über diese ungeschickte Mischung der Tragödie und Komödie: man mische Könige und Narren, nicht weil es die Sache so verlange, sondern man stoße einen Narren bei Kopf und Schultern herein, um in einer feierlichen Materie eine Rolle zu spielen ohne Anstand und ohne Verstand; so daß diese gemischten Tragikomödien weder Bewunderung noch Mitleid noch auch rechte Heiterkeit erzeugten.

Auch diese Mischung verschiedenartiger Elemente hat Shakespeare als ein Vermächtniß der Zeit unbedenklich übernommen: er fühlte sich, daß er die Passiva in dieser Erbschaft in Activa umwandeln, die Fehler zu eben so viel Tugenden umstempeln könne. Er hat in seinen bewundertsten Stücken, im Kaufmann von Venedig, im Lear, im Cymbeline polymythische Fabeln, eine zweifache Handlung neben einander herlaufen lassen, aber durch den tiefinneren Verband, den er derselben jedesmal zu geben wußte, hat er den ästhetischen nicht minder als den ethi-

schen Werth dieser Werke mehr als verdoppelt. Seine Nachfolger wußten sich auf dieser Stufe der Kunsteinsicht nicht zu behaupten; die Intriguenlustspiele und Schauspiele der ganzen Ben Jonsonschen Schule sind voll von Doppelfabeln, aber es ist fast eher Ausnahme als Regel, und scheint fast mehr Zufall als Absicht zu sein, wenn sie einmal in einem inneren Bezuge zu einander stehen. Eine andere Wendung nahm Shakespeare's Genius in Hinsicht auf die Mischung von Scherz und Ernst; wir werden das später im Einzelnen näher erfahren. Die ausgezeichnetsten seiner Zeitgenossen wußten sich nicht Rath gegen diese Sitte, selbst wenn sie sie für eine Unsitte hielten. Lily mischte so in seinem Endymion, seiner Sappho und Galathea die wunderlichsten und abgeschmacktesten komischen Parthien und Possen mit Handlungen, zu denen sie durchaus keinen inneren Bezug haben. Marlowe fügte sich dem Zeitgeschmack, obgleich er ihm zu entfliehen wünschte; er schrieb seinen Tamerlan (1586) in der erklärten Absicht, um von der Liebhaberei an Jigs und Narrenpossen wegzuführen in das Kriegszelt seines Helden und in die ernste Entwickelung einer erschütternden Geschichts- und Staatshandlung. Gleichwohl schob er für das Volk die gewohnten komischen Szenen ein, auch gegen seine Neigung: sein Verleger ließ sie dann in dem Druck des Tamerlan weg, weil sie einer „so ehrenhaften und stattlichen Historie" Eintrag thäten. Nicht so verfuhr Shakespeare. Die Hanswurstenstreiche der Narren und ihre unpassenden Freiheiten

verbannte er, wie wir noch angeben wollen, unerbittlich und völlig von seiner Bühne hinweg. Wo er den König und Narren, Scherz und Ernst, tragische und komische Theile mischte, da that er es unter der Bedingung, unter der es selbst der antikisirende Sidney gut zu heißen schien: daß es die Sache so verlange. Er fand sich in den Volksgeschmack nur in der Einsicht, daß auch dieser Eigenheit der rohen Bühne eine feinste Seite abgewonnen werden konnte. Er hat die Rolle des Narren für das Lustspiel in der geistvollsten Weise ausgebildet und hat sie zu den tragischsten Wirkungen zu benutzen gewußt. Er hat in seinen frühesten selbständigen Stücken die karrikirt-sten Figuren nicht verschmäht, aber nicht um damit nur lachen zu machen, sondern um die tiefernsten Lebensbetrachtungen daran zu knüpfen. Er hat die grotesken Szenen entworfen, aber sie mit dem erhabensten Stoffe in die innerste Verbindung zu bringen gewußt. Wo seine drolligen Schnurren am meisten Scherze um ihrer selbst willen scheinen, wird sie immer ein Zug des Gegensatzes oder der nothwendigen Charakteristik mit der Haupthandlung verknüpfen. Da wo Narr und König bei ihm am innigsten verkehren (Heinrich und Fallstaff), da ist dieß Verhältniß selbst ein Knotenpunkt des Stückes.

Bis auf Heinrich VIII. und auch noch in der ersten Zeit der Elisabeth hatte die englische Bühne keinen eigenen Tempel und keine eigentlichen Pfleger von Beruf, oder wenn diese, so doch keine regelmäßige Pflege; es gab

weder Dichter noch Schauspieler, die sich ganz diesem Einen Werke hingegeben hätten. Doch fingen unter Heinrich VIII. die Elemente an sich zu sammeln und zu gestalten. Was das Schauspielerwesen angeht, so zeigen sich die ersten Spuren eigentlicher Spieler von Profession, die in dem Reiche umwanderten, sogleich unter dem ersten der Gelehrsamkeit obliegenden Könige Heinrich VI., nachdem das Geschlecht der waffenfrohen Eduarde und Heinriche ausgegangen war. Unter Eduard IV. hielt Heinrich Bourchier, nachher (seit 1461) Graf Esser, eine Schauspielertruppe, und jener blutige Richard III. hatte als Herzog von Gloster in den 80r Jahren des 15. Jahrhunderts Spieler um sich, von denen es zweifelhaft scheint, ob sie Sänger oder Schauspieler oder beides zugleich waren. Sobald aber der heimathliche Friede unter Heinrich VII. hergestellt war, finden sich an dessen Hofe alsbald zwei verschiedene, schon organisirte Gesellschaften von königlichen Spielern, und eine Reihe von Adligen, die Herzoge von Buckingham, Northumberland, Orford, Norfolk, Gloster u. A. hätten Schauspieler in ihrer Dienerschaft, die zuweilen bei Hofe spielten und denen sie dann auch die Erlaubniß gaben, unter ihrem Namen und Schutz zu reisen. Sie machten so ihre Kunst nutzbar und breiteten sie im Lande aus, so daß sehr bald in den größeren Hauptorten auch schon städtische Schauspielertruppen gefunden werden. Am Hofe Heinrichs VIII. aber schreitet dann die Organisation dieser Unterhaltungskunst bedeutend vor.

Ein prunksüchtiger, belesener Fürst liebte er Festlichkeiten von geistigem Charakter, und unter seiner Regierung liegen die Anfänge der englischen Bühne embryonisch beisammen, der Geburtstunde harrend, die mit Elisabeth kam. In seiner Umgebung gab es einen stattlichen Hofnarren (William Sommers) von einem höheren Zuge, eine Figur, die in England nachweisbar von dem Hofe auf die Bühne gerade nur übergetreten ist; gab es einen gekrönten Poeten, Skelton, dessen Werke Dyce herausgegeben hat; gab es Männer und Singknaben der königlichen Kapelle, die vor ihm spielten, und aus ihnen ging jener John Heywood hervor, der seit 1590 die vorher erwähnten humoristischen Zwischenspiele schrieb. Daneben spielten die Truppen des Adels fort; Lehrer und Schüler von St. Pauls und anderen Schulen führten Stücke auf; in Eton war es üblich, zum St. Andreasfeste ein lateinisches oder englisches Stück zu spielen; auch die Zöglinge der Gerichtshöfe fingen an, Schauspiele zu geben. All dieß gab aber immerhin für die Schauspielkunst noch keine feste Stätte ab, und so gab es auch noch keinen dramatischen Dichter, der eine stetige Neigung auf diesen Zweig geworfen hätte. Der gelehrten Kenner der freien Künste gab es unter Heinrich VIII. noch wenige, die Geistlichen zerstreute der Kirchenstreit, der Adel fing kaum an sich um die Dichtkunst zu kümmern, und jene Surrey und Wyat trieb ihr Geschmack nach der lyrischen Kunst der Italiener. Wie hätte sie die dramatische Kunst in den Händen eines Hey-

wood oder Skelton, oder das Bühnengerüste und Spiel täppischer Handwerker auch anziehen sollen? Sie hatten aus ihrem Petrarka die höchsten Kunstbegriffe ahnen lernen; das Schauspiel in England war aber bis dahin ein rohes Naturprodukt ohne Reiz, und wie es schien ohne Anlage. Was sollten diese Männer mit dem stumpfen Mysterium anfangen, die das wiedergeborene Heidenthum und den alten Götterhimmel für die Poesie unentbehrlich hielten, was sollten sie aus der altväterischen Moralität machen, die Boccacio's und Bandello's Novellen und Poggio's Facetien lasen?

Aber bald griff die Wiedergeburt der alten Dichtung und Kunst in Englands Literatur herüber. Wie sich die lyrische, allegorische, schäferliche Dichtung der Italiener massenweise herüber pflanzte, haben wir vorhin erfahren; auch auf das Schauspiel konnte diese Gestaltung der Dinge zu wirken nicht verfehlen. Die dramatischen Muster der Alten und die Nachahmungen von Italienern und Franzosen wurden allmählig in England bekannt, und diese Thatsache ist gewiß für die Ausbildung des englischen Drama's viel mehr, als wir im Einzelnen nachweisen können, bedeutsam gewesen, um dem Kunsttriebe der Zeit, der sich aus eigener Kraft und Instinkt regte, den Richtweg zum Ziele zu zeigen. Schon 1520 ist unter Heinrich VIII. ein Stück von Plautus aufgeführt worden. Unter Elisabeths Regierung erschienen Stücke von Terenz und Euripides unter den dargestellten Dramen; die Phönizierinnen des

Letzteren übersetzte Gascoigne 1566 unter dem Titel Jokaste, derselbe, der gleichzeitig die supposiți von Ariost in Grays Inn aufführen ließ; etwa zehn Jahre später wurde vor Elisabeth die history of error aufgeführt, wahrscheinlich eine Bearbeitung der Menächmen von Plautus. Vor der Jokaste waren schon Uebersetzungen, zum Theil Bearbeitungen sämmtlicher Senekaischer Tragödien erschienen. Die ersten Stücke (Troades, Thyestes und der rasende Herkules) sind 1559—1561 von Jasper Heywood, dem Sohne John Heywoods, bearbeitet und mit zugefügten Szenen hier und da erweitert worden; eben so die Stücke, die der gelehrte Studley übernahm: Medea, Agamemnon, Hippolyt und Herkules; die übrigen sind von Aler. Newyle, Nuce und Newton übersetzt; die ganze Sammlung, schon 1566 vollendet, ward 1581, kurz ehe die Dichterschule vor und um Shakespeare in tragischen Versuchen zu wetteifern begann, zusammengedruckt und ist unstreitig von nicht genug gewogenem Einfluß gewesen. Unter den Schauspielen, die seit der Erscheinung dieses Seneka von 1568—80 vor Elisabeth gespielt wurden, sind 18 Nummern über klassische und mythologische Gegenstände: Anzeige genug, wie die Kenntniß und die Freude an diesen Materien schnell um sich griff. Weit wichtiger aber als durch die Stoffe war die Einführung des antiken Schauspiels unstreitig durch seine Wirkung auf die Ausbildung der dramatischen Form und des künstlerischen Formsinnes der Dichter. Die Geschichte des

neueren Schauſpiels weiſt überall aus, daß die dichteriſche Natur der Völker nirgends mehr, wenn auch die urſprüngliche Zeugungskraft, doch nicht die Reifungsfähigkeit hatte, dem Drama ohne das Impfreis der alten Kunſt eine genießbare Frucht abzugewinnen. Sobald dieſe geprieſenen Werke der Plautus und Seneka in England eingebürgert waren, war die erſte Folge, daß ſich höhere geiſtige Talente und höher geſtellte Perſonen der Geſellſchaft um die Schauſpieldichtung intereſſirten: dieß allein ſchon mußte das Drama aus den rohen Anfängen herausreißen zu regelmäßiger Bearbeitung und Geſtaltung. Im Luſtſpiel und Trauerſpiel zeigte ſich dieſe Wirkung faſt unmittelbar. Zur Zeit als die Ueberſetzung des Seneka vollendet war, beſaßen die Engländer ſchon drei Farcen: Ralph Roiſter Doiſter (wohl ſchon zwiſchen 1530—40), deſſen Gegenſtand die Werbung eines Stutzers um die Liebe einer Verlobten und ſeine unſanfte Abweiſung iſt; Jack Juggler (1563), worin die Figur dieſes Namens dem Helden des Stückes einzubilden ſucht, daß er nicht er ſelbſt, ſondern eine andere Perſon ſei; und Altfrau Gurtons Nadel (1566), wo ſich die Handlung um eine verlorene Nadel dreht, an deren Verſchwinden der Gauner Diccon eine Reihe von Aufhetzereien knüpft. Alle drei Stücke haben den Einfluß der früheren Gattungen, die Handlungs- und Haltungsloſigkeit des Heywoodſchen Zwiſchenſpiels und die Unnatur der Moralität abgeſchüttelt, das letzte ſogar alle moraliſirende Tendenz; alle drei

berufen ſich auf Terenz und Plautus und ſind von der lateiniſchen Komödie angeregt. Sie machen gegen Heywoods Zwiſchenſpiele gehalten den außerordentlichen Fortſchritt mit einemmale ſichtbar, den die Anſchauung jener alten Muſter allein möglich machte; die Kluft zwiſchen ihnen und Heywoods Stücken iſt die, wie in Deutſchland zwiſchen Friſchlin's lateiniſchen Stücken in Terenziſchem Geiſte und Hans Sachſens naturwüchſigen Schauſpielen; nur eben mit dem großen Unterſchiede noch, daß in England das Schauſpielweſen um ſo viel verbreiteter, volksthümlicher und mehr Volksbedürfniß war, als in Deutſchland, daß der Gedanke, lateiniſche Komödien über ächt volksmäßige Materien zu ſchreiben, glücklicherweiſe gar nicht aufkommen konnte. Die Verfaſſer des erſten und dritten der genannten Stücke ſind bekannt; Niklas Udall, der Dichter des erſten, das er ein Interlude nennt, war ein gelehrter Alterthumskenner, Lehrer in Eton und Verfaſſer auch anderer Stücke; John Still, der Verfaſſer des letzteren, war Magiſter, Archidiaconus von Sudbury und ſpäter Biſchoff von Bath. Ihnen zur Seite ſtellte ſich dann, gleich wenige Jahre nach der Thronbeſteigung Eliſabeths, das erſte engliſche Trauerſpiel, das von Seneka eingegeben war. Der berühmte Ferrer und Porrer (oder Gorboduc) ward 1561 zuerſt aufgeführt. Das Stück iſt verfaßt von einem jener Protectoren der Wiſſenſchaft, einem jener Sonnettiſten des hohen Adels, von Thomas Sackville (Lord Buckhurſt und Graf von Dorſet), in Ge-

ſellſchaft mit ſeinem dichteriſchen Freunde Thomas Norton. Es machte nicht ſowohl durch ſeine verhältnißmäßige Regelmäßigkeit und Bildung, noch durch die Einführung des jambiſchen Verſes Epoche in der Geſchichte der engliſchen Bühne, als vielmehr dadurch, daß ſich ein Mann aus den höchſten Regionen der Geſellſchaft mit dieſer Art von Dichtung befaßte. Von nun an war die Aufmerkſamkeit jener Sidney und aller jener Kunſtſchützer und Mäcene, die wir oben als die Pfleger der höfiſchen und gelehrten italieniſchen Kunſt kennen lernten, auch dieſer Kunſtart gewiß; es wurden in größerer Maſſe regelmäßige Stücke erzeugt und vor der kunſtpflegenden Königin aufgeführt. Aus den drei Jahrzehnten, die zwiſchen ihrer Thronbeſteigung und Shakeſpeare's Erſcheinung in London liegen, beſitzen wir die Namen einer Reihe von 51 Stücken, die vor ihr aufgeführt wurden, die aber faſt alle verloren ſind: aus den bloßen Titeln läßt ſich errathen, daß das geregelte Drama mehr und mehr Boden gewann und ſtufenweiſe zu dem Standpunkte kam, auf dem wir es zu der Zeit finden werden, als ſich Shakeſpeare ſeiner Fortbildung annahm.

Wie mächtig nun zwar das antike Drama ſeit der Mitte des 16. Jahrhunderts anfing auf die geſtaltloſe Bühne Englands geſtaltend, formend und bildend einzuwirken, ſo weit freilich konnte ſein Einfluß nicht reichen, daß man die vielhundertjährige Gewöhnung getilgt, daß man an die Stelle des Volkstheaters eine gelehrte Hofbühne geſetzt, daß man die volksthümlichen Stoffe und Figuren

beſeitigt, daß man ſtatt der loſen und freien Form die conventionelle antike mit Chören und Chorgeſängen eingeführt und die Regel von den ſogenannten Einheiten der Zeit und des Orts ſich auferlegt hätte. In den oben genannten Farcen, die den römiſchen Komödien nachgeahmt ſein ſollen, iſt freilich von terenziſcher Urbanität nichts zu finden; ſie ſind ganz in dem ungezwungenen Tone des glücklichen ſächſiſchen Volkshumors, in dem plumpen und groben Naturſtyl der unterſten Stände von England gehalten. Die Tragödie von Porrer und Ferrer legt zwar wie die alte Tragödie die Handlung außerhalb der Szenen und ſchließt jeden Akt mit einem Chor, allein ſie hängt durch die allegoriſchen Pantomimen, die den Akten vorhergehen, und durch die übermäßig ſententiöſe Manier mit den alten Zwiſchenſpielen und Moralitäten noch gar zu ſichtbar zuſammen: von einer Beobachtung der Einheiten iſt nicht die Rede. Wir gaben vorhin an, es fänden ſich bis gegen 1580 achtzehn aufgeführte Stücke verzeichnet, deren Stoff aus alter Mythe oder Geſchichte entlehnt ſei; aber was uns von dieſer Art erhalten iſt, läßt uns gewahren, wie wenig hier antiker Geiſt in der Auffaſſung des Stoffs, oder antike Form in der dramatiſchen Behandlung Platz gegriffen habe. Wir wollen uns auf ſo äußerſt rohe Machwerke wie Appius und Virginia und Preſton's Cambyſes, in deſſen Ader der edle Falſtaff den König Heinrich ſpielen will, nicht berufen; aber auch die erſten ſtudirten Herren und Magiſter, die ein fortgeſetztes

Geſchäft aus der dramatiſchen Dichtung machten und in Beziehung zu der Bühne der Königin ſtanden, haben bei ihrer antiken Schule eben ſo wenig antike Haltung. Von Richard Edwards (1523—66), der den Mitlebenden für einen Phönix der Zeit galt, haben wir eine „tragiſche Komödie“ von Damon und Pythias, die nach Horazens Regeln gearbeitet ſein ſoll. In dem Verhältniß, in das der Dichter die Philoſophen Ariſtipp und Cariſophus zu dem Hofe des Dionys geſetzt hat, wird man etwas an die Paraſiten der römiſchen Komödie erinnert. Aber die eigentlich ernſten Partien ſind ſo hölzern, daß ſie freilich nicht an klaſſiſche Schule mahnen; in die eingeſchalteten burlesken Szenen, die mit dem Hauptthema nichts zu thun haben, iſt die Figur eines Lieblings der engliſchen Volksbühne, des Köhlers Grim von Croydon, eingegangen und ſie drehen ſich um die Herrlichkeiten des niedrigſten Geſchmacks, um Prügel und Weintrinken, Bartſcheren und Beutelſchneiden herum. Seit 1580 beherrſchte eine kurze Zeit, ehe ihn die Gruppe der Tragiker um den jungen Shakeſpeare her verdunkelte, John Lily (geboren um 1553) die Hofbühne, wo er in einer Reihe von Schauſpielen und Paſtoralen von äußerſt ungleichem Werth den Grund zu einer feineren Komödie legte, die aber den antiken Charakter völlig über der Conceptenmanier der italieniſchen Schäferdichtung verlor. In ſeinem Alexander und Campaspe (gedruckt 1584) hat er eine alte Geſchichtsſage in der modernſten Weiſe behandelt, und mit der gewandten

Diktion in dem Hofſtyle des Tages ſteht in ſonderbarem Gegenſatze die Figur des Cynikers Diogenes, deſſen Verhältniß zu Alexander mit dem der Campaspe die zwei innerlich ganz unverbundenen Theile der durchweg armen und unbeholfenen Compoſition ausmacht. In allen dieſen Produkten iſt kein Anflug von antiker Natur, von dem äſthetiſchen Formſinne, von dem ordnenden und ſichtenden Geiſte der alten Dramatiker. In die Reihe der Genannten gehört auch Georg Whetſtone, der 1578 Promos und Caſſandra ſchrieb, das Stück, auf welches Shakeſpeare ſein Maaß für Maaß gegründet. Er kündigt ſich in der Widmung des Stückes ganz als einen Schüler der Alten an, er klagt über die Unwahrſcheinlichkeiten, auf die die engliſchen Schauſpieldichter der Zeit ihre Stücke gründeten, und über die rohe Weiſe, in der ſie ſie ausführten, er verſpürt die unnatürliche Ausdehnung der Handlung, die Miſchung von Scherz und Ernſt im ungemiſchten, eintönigen Styl und Vortrage: aber ſein Verfahren in dem ungelenken zehnaktigen Stücke ſtellt auch ihn unter die Vielen, die damals das Beſſere ſahen und empfahlen und das Schlechte befolgten. Iſt es doch zwanzig und mehr Jahre ſpäter mit Ben Jonſon und ſeiner ganzen Schule kaum anders! die immer im Namen der alten Kunſt Shakeſpeare und die freieren, moderneren Dichter um ihn her befehdeten, aber doch ſelbſt nur eine Anlehnung an die modernſte Geſtalt des antiken Drama's, an die römiſche Komödie, ſuchten und dieſe in den Punkten grade, die

äſthetiſch betrachtet die oberflächlichſten und ethiſch genommen die verwerflichſten ſind. Die Lehre von allen dieſen Fürſprechern konnte nichts verfangen, da ihre Ausübung ſelbſt ſo ſehr von dem Zeitgeiſte überwunden war. Aber auch die Kunſt viel ächterer Schüler des Alterthums konnte die Natur eines Volkes nicht brechen und die poetiſchen Erinnerungen und Ueberlieferungen des romantiſchen Mittelalters nicht dämmen oder ableiten. Es konnte nicht fehlen, daß, nachdem jene adligen Dichter, jene Sidney und ihre Anhänger, die Spenſer, und jene Petrarchiſten Drayton und Daniel die lyriſche und epiſche Dichtkunſt in dem Sinne der klaſſiſchen Reſtauration in Italien umgebildet hatten, auch aus ihrer Mitte heraus der Verſuch gemacht werden würde, das rohe Volksſchauſpiel nach den höheren Kunſtbegriffen des Alterthums zu adeln. Philipp Sidney hatte ſich (1587) in ſeiner „Vertheidigung der Dichtkunſt“ energiſch gegen die unſinnigen Verletzungen von Zeit und Ort ausgeſprochen, er hatte ſich auf die Lehre und die Beiſpiele der alten Kunſt berufen; er drang auf die Darſtellung von Kataſtrophen, den Euripides im Auge, und perſiflirte die romantiſchen Stücke, die eine Handlung ab ovo beginnen. Samuel Daniel, den wir bereits als Sonnettiſten erwähnt haben, ſtützte ſich auf dieſe gefeierte Autorität, und von der Rohheit des Zeitgeſchmacks abgeſtoßen, von den eitlen Erfindungen und groben Thorheiten der Bühne geekelt, ſchrieb er 1594 ſeine Cleopatra und ſpäter ſeinen Philotas ganz im nach-

geahmten Styl der griechischen Tragödie, und in strenger Beobachtung der Einheiten; Brandon folgte ihm in einer Octavia 1598 nach; die Lady Pembroke war ihm schon 1590 mit einer Uebersetzung des Antonius von Garnier vorausgegangen; und eben dieses Franzosen Cornelia erschien, von Kyd übersetzt, 1594 im Druck. Aber alle diese Werke einer höfischen oder aristokratisch vornehmen Kunst fielen wie verlorene Tropfen in den Strom der volksthümlichen Bühnenspiele und gingen noch entschiedener darin unter, als bei uns die ähnlichen Versuche unserer Stolberg und Schlegel. Wer, der dieses Garnier's schwülstig deklamatorische Stücke einmal gesehen und mit dem frischen Leben eines englischen Originalstückes selbst der rohesten Art verglichen hat, wer, der überhaupt die Entwickelung der französischen Bühne gegen die der englischen erwägen wollte, wer hätte es auch wünschen mögen, daß diesen Dichtungen ein größerer Einfluß geworden wäre? die von der dramatischen Bewältigung der tausendjährigen Vergangenheit des Mittelalters und seiner poetischen Ueberlieferungen, und von der poetischen Abspiegelung einer großen Gegenwart voll gewaltiger Eigenschaften abgelenkt hätten zu formell vielleicht untadligen Kunstwerken, die aber eine todte Stylübung geblieben wären?

So wie die Wiedergeburt der Kunst in Italien sich nicht begnügte, alte Formen nachzubilden, sondern die Petrarcha und Arioſt anregte, auch den Geiſt und die

Materie der mittelalterlichen Ueberlieferung in höhere Kunstgestalt zu bilden, so geschah es im dramatischen Gebiete in England. Die Epen eben der italienischen Dichter, die Romane der Ritterwelt, die neu verbreiteten griechischen Romane, die nationalen Balladen, die zahllosen Novellen voll reizender Mährchen und Sagen aus den mittleren Zeiten, die zum Theil eben erst in England eben durch jene angesehensten und gebildetsten Dichter des Adels und ihrer Freunde eingebürgert waren, bildeten einen zu massenhaften Stoff, als daß er durch die Herstellung des antiken Drama's wäre zu beseitigen gewesen. Die Fülle dieses Stoffes, die Freude an seinem Inhalt, der romantische Geist, der tausend Schönheiten und noch mehr schöne Anlagen in diesen Stoff gezaubert hatte, überwand die alten Vorbilder auch formell und gestattete den antiken Stoffen nur einen geringen Raum. In der erwähnten Reihe von Dramen, die zwischen 1558 — 1580 vor Elisabeth aufgeführt wurden, finden sich neben den 18 Stücken altgeschichtlicher oder mythologischer Materie eine ähnliche Anzahl, deren Gegenstände aus der ritterlichen Romanwelt und Novellistik hergenommen sind. Stücke dieser Art waren die natürlichsten und strengst entgegengesetzten Gegner der antiken. Sie sprechen vielfach die Anlehnung an das Epische und den Uebergang aus dieser Form in die dramatische sehr naiv aus. Wie im Perikles der John Gower, aus dessen epischer Erzählung der Stoff entlehnt ist, den Deuter und Anordner des Stückes macht, so ist

auch in Middleton's Mayor von Quinborough Raynulph Higdon der Chor und Einführer des Stückes, dessen Inhalt (von Hengist und Horsa) aus seiner Chronik entnommen ist; und ein solcher Darsteller kommt auch in anderen Stücken dieser Gattung vor, wo oft die Handlung durch eingeschobene Pantomimen weiter geführt wird, die dann der Erklärung dieses »presenters« bedürfen. Die Stücke dieser Art fröhnten dem Hange des niederen Volkes, das nach reichlicherem Stoffe verlangte und für seinen Schilling etwas sehen wollte; sie sprangen am kühnsten mit der Zeit und dem Orte um, sie machten das Abentheuerliche zur Regel, das den realistischen Freunden der Antike wie Ben Jonson ein Greuel war, und den idealistischen nicht minder, die die Gestalt des alten Drama's in ihrer ganzen Reinheit herstellen wollten. Um die Scheide des 16. und 17. Jahrhunderts, als jene Daniel und Brandon schon ihre ganz klassischen Musterstücke aufgestellt und aufgeführt hatten, herrschte dieser Geschmack noch vor: Shakespeare's Perikles liegt dem deutschen Leser am nächsten, um sich die Gattung zu versinnlichen. So wie dieses Stück rasch von Handlung zu Handlung, von Ort zu Ort überspringend, der Wahrscheinlichkeit nicht achtend oder ausdrücklich spottend, ist Peele's Altweibermährchen (gedruckt 1595), sind Thomas Heywoods vier Lehrlinge von London (um 1600), ist Rowleys Geburt des Merlin und Aehnliches; der reiche Wechsel der Thatsachen und Szenen, die naive Behandlung und Anlage, der aben-

theuerliche Inhalt und mährchenhafte Hauch auf diesen Stücken machte sie dem Volke lieb, und Thomas Heywood, als er seine Lehrlinge 1615 drucken ließ, sagt ausdrücklich, zur Zeit ihrer Entstehung sei diese Art üblich gewesen, die der gebildetere Geschmack der späteren Jahre nachher verlassen habe. Damit stimmt vollkommen überein, was Gosson in seiner Schrift: plays confuted in fife acts (gedruckt um 1580) von der Quelle und der Beschaffenheit solcher Spiele von irrenden Rittergeschichten anführt. Er habe gesehen, sagt er da, daß man den „Palast des Vergnügens, den goldenen Esel, die äthiopische Geschichte, Amadis von Gallien und die Tafelrunde", lauter altgriechische und ritterliche Romane, geplündert habe, um die Londoner Theater zu versehen. Die Stücke, die auf diese Romane gegründet wurden, charakterisirt er so: daß sie zuweilen nichts enthielten, als die Abentheuer eines verliebten Ritters, den seine Liebe von Land zu Land triebe, der auf manches furchtbare Ungeheuer, aus braunem Papier, stoße, und bei seiner Rückkehr so verwandelt sei, daß er durch nichts erkannt werden könne, als durch irgend einen Denkspruch in seiner Schreibtafel, oder einen zerbrochenen Ring u. dergl. Sehr ähnlich und sehr passend auf Stücke, wie der Perikles ist, schildert Sidney in der angeführten Apologie der Dichtkunst die kecke Behandlung der Zeit in diesen romantischen Stücken: es sei darin ganz gewöhnlich, daß zwei Fürstenkinder in Liebe fallen, daß die Prinzessin ein schönes Kind bekommt, das verloren

wird, aufwächst, seinerseits in Liebe fällt und wieder ein Kind zeugt, Alles in zwei Stunden Zeit. Diese Absurditäten, fügt er bei, hätten in Italien selbst die gewöhnlichsten Spieler abgelegt.

Aber darum freilich haben auch die Italiener kein Schauspiel von Bedeutung, und noch viel weniger einen Shakespeare erhalten. Denn auf dem engen Boden des Interesses, das wenig gebildete und vornehme Leute in Italien und Frankreich an den antikisirenden Stücken nahmen, die man darbot, konnte keine dramatische Kunst Wurzel fassen, wie in England, wo sie von der breiten Unterlage der Theilnahme aller Stände und Klassen des Volkes getragen war, weil sie sich auf dem Grunde der Volksbildung hielt, weil sie alle Elemente und Stoffe benutzte, die dem Volke zugänglich waren, und weil sie nach jenem Shakespeare'schen Ausdrucke das Theater zu einem Spiegel schuf, nicht um das Leben einer untergegangenen Welt, sondern das Leben der Gegenwart selbst darin abzubilden. Unserem Shakespeare waren die Bestrebungen, die man für die Wiederbelebung der alten Kunst, für die Anerkennung der alten Kunstregeln, gegen die wüsten Ausschweifungen der romantischen Dramen einsetzte, unmöglich unbekannt; die übersetzten Stücke des Seneka und der römischen Komöden hatte er so gut gelesen wie ein anderer; in dem poetischen Meere der alten Mythen und Sagen hat er gebadet wie ein Schwimmer, der in diesem Elemente am vertrautesten ist. In dem Titus Andronicus,

wenn er von Shakespeare herrührt, werden wir sehen, wie ganz er in dieser Welt zu Hause ist. In den Irrungen hat er ein terenzisches Stück bearbeitet. In der Widerspenstigen liegen die Ariostischen suppositi von Gascoigne zu Grunde, ein Stück, das im Geiste der römischen Komödie geschrieben ist. Die Stücke des Seneka hatte Shakespeare treulich inne; in seinem Cymbeline läßt er in der Weise dieses Dichters die vorsehende Gottheit erscheinen und er läßt sie — das einzige Beispiel in seinen Werken — in demselben alterthümelnden Versmaaße sprechen, in welchem die Heywood und Studley den römischen Tragiker übersetzt hatten. Shakespeare kam ja natürlich in die Lage, irgend einmal die Ideale zu nennen, die höchsten Muster der dramatischen Kunst zu bezeichnen, die ihm vorstanden: er hat keine zu nennen als Plautus und Seneka! Waren dieß aber vielleicht blos äußerliche Anlehnungen? war diese Bewunderung blos eine Nachsprache des vielbesprochenen Ruhmes dieser Dichter? war sein Verständniß des Alterthumes nicht durch die Brille des Zeitgeistes, ja selbst des romantischen Geschmackes getrübt? — Aber welcher seiner Zeitgenossen hätte ein Stück alter Welt mit so reinem Auge angeschaut, wie Er die römische Natur in den drei Historien von Coriolan, von Cäsar und Antonius? Man zeichnet mit Recht den trefflichen Chapman aus, der mitten in Shakespeare's Laufbahn den Homer übersetzte und durch kühne Sprachbildung und treuen Anschluß an das Original ein Wunder der Zeit heißen konnte, an dem der

weise Pope mehr hätte lernen als tadeln sollen; aber man lese Shakespeare's Troilus und Cressida, und frage sich, ob diese merkwürdige Nachbildung der homerischen Helden von der Kehrseite einem anderen Manne möglich war, als der den Kern und Geist des alten Epikers aufs innerlichste ergriffen hatte? ob diese Parodie nicht noch ein ganz anderes Verständniß des Dichters erforderte, als jene Uebersezung? ob jene Karrikatur nicht weit mehr Künstlerblick verrathe, als diese Kopie? Aber eben diese selbständige Stellung, die Shakespeare in diesem Stücke dem Dichtervater gegenüber nahm, deutet uns an, wie wenig dieser Mann geschaffen gewesen wäre, sich irgend einer Autorität, einem Muster, einer Lehre zu beugen oder irgend einem Geschmacke ausschließlich zu huldigen. Seine Kunst war ein Gefäß, das den Zustrom aller Stoffe aus allen Zeiten gestattete. Alterthum, Heroenthum der neuen Welt, Mittelalter und Gegenwart bildete er in seinen Werken ab, immer so treu, daß die Natur der Zeiten erkannt werden kann, immer so zubereitet, daß sie dem Zuschauer des Parterres auch verständlich ward. Den Reichthum des Stoffes zu verschmähen oder zusammenzudrängen um einer veralteten Theaterregel willen, konnte ihm nicht einfallen. Er eignete sich den Perikles an, er schrieb noch spät das Wintermährchen, ein Stück, auf das der vorher ausgezogene Spott eines Sidney wie geschrieben scheinen würde, wenn es nicht viel jünger wäre. Aber er hat, indem er diese Stücke behandelte, nicht aus Unkenntniß der alten

Regel gefehlt, er ist auch nicht einmal stillschweigend darüber hinweg gegangen. Er wußte wohl, daß man bei der dramatischen Behandlung eines historischen Gegenstandes schon durch die ruckweise und scenenweise Darstellung den großen Stoff verstümmelt, aber dieß konnte ihn nicht bewegen, um dieses Mißstandes willen auch das Wesentliche fallen zu lassen, dem die Kunst gewachsen war. Er forderte in seinem Heinrich V. in fünf trefflichen hochpoetischen Prologen die Zuhörer auf, sich über diese Mißhandlung von Zeit und Ort mit ihren einbildsamen Kräften wegzusetzen; und dieß ist das geniale Manifest gegen jene Regel, wie es einem Dichter wie Shakespeare zukam. So hat auch Marston in einem Vorwort vor seinem wonder of women (1606) in gutem Wissen und Willen dem Verfechter der antiken Regel, Ben Jonson, einen Hieb gegeben, indem er erklärt, sich nicht in die enge Grenze des Historikers zwängen, sondern sich ausbreiten zu wollen wie ein Poet. Wenn das Wintermährchen durch die Zusammenknüpfung der Geschichte zweier Generationen mährchenhaft wird, wie es der Titel anzeigt, warum sollte das Mährchenhafte nicht auf die Bühne gebracht werden? In dem Prologe zum zweiten Theile (4r Akt) läßt Shakespeare die wirkende Zeit in dunkler Allgemeinheit sagen, was Er selber im Namen seiner schaffenden Kunst deutlich genug über die Besonderheit der Theaterregel von der Einheit der Zeit sagen will, die er wissentlich verschmäht: „Rechnet mir es nicht zum Verbrechen, sagt sie, daß ich

weggleite über sechzehn Jahre und die Begebenheiten dieser weiten Zeitkluft unbehandelt lasse: denn es ist in meiner Macht, das Gesetz umzustoßen und in Einer selbstgeschaffenen Stunde eine Sitte aufzustellen oder umzuwerfen. Laßt mich gelten als dieselbe, die ich bin, ehe die älteste Ordnung war oder was nun üblich ist. Ich bin Zeuge gewesen der Zeiten, die beide Ordnungen aufbrachte; so werde ich Zeuge sein den neuesten Dingen, die nun herrschen, und werde wieder den Glanz dieser Gegenwart abgestanden machen, so wie jetzt mein Mährchen dieser Gegenwart alt und abgestanden scheint." Deutlicher kann man nicht die Aeußerlichkeit einer nichtssagenden Regel, die an die Laune des Zeitgeschmackes gebunden ist, verwerfen. Es kam darauf an, daß er an die Stelle dieses verworfenen äußeren Gesetzes ein inneres, ewiges setzte. Wie er dieß that, werden unsere Erörterungen im Laufe dieses ganzen Werkes ausführen. Und wir werden an dessen Schlusse die Bemerkung vollkommen gerechtfertigt finden, die schon Schiller gemacht hat, daß Shakespeare's neue Kunst mit dem wahren alten Gesetz des Aristoteles vortrefflich besteht; und mehr: daß aus ihr ein noch geistigeres Gesetz abgezogen werden kann, als das des Aristoteles; und ein Gesetz, das zur Bewältigung eines ungleich größeren Stoffes, als der antiken Tragödie eigen war, geschaffen ist, das also mit Nothwendigkeit aus der Natur des neueren Drama's selber entsprang.

Den epischen Charakter des volksthümlichen Schau-

spiels festzuhalten, ihm aber seine Ungestalt zu nehmen und auf die Veredlung der Form die antiken Muster wirken zu lassen, dieß blieb die instinktive Richtung und Thätigkeit der vorzüglicheren Dichter, die von 1560 bis zur Zeit Shakespeare's dem englischen Drama die erste Kunstweihe zu geben anfingen, indem sie die embryonischen Gattungen der Mysterien und Zwischenspiele verdrängten, die Moralitäten innerlich zersetzten und auflösten und die strengen Nachahmungen der Alten zurückdrängten, auf der anderen Seite aber eben so den formlosen romantischen Stücken im Geschmacke des Perikles, die ohne Einheit sogar der Handlung sind, einen Widerstand entgegensetzten. Die in italienischer Schule gebildeten Dichter reichten in diesem Werke dem volksthümlichsten Zweige der englischen Dichtkunst aufs innigste die Hand, und es ward sogleich das Uebergewicht der Natur über die Kunst, die dem nordischen Dichtungscharakter durchweg eigenthümlich ist, in dieser Vereinigung sichtbar. Diese Neugeburt des englischen Kunstdrama's gibt sich an einer sehr gleichartigen Gruppe von Tragödien kund, die durch eine geschlossenere Handlung und ausgeprägtere Form eben diesen vagen episch-romantischen Stücken gegenüberliegen. Die Stücke, die wir meinen, sind sämmtlich strenge Trauerspiele von meist sehr blutigem Charakter, sie liegen fast sämmtlich um Marlowe's Tamerlan geschaart, sind aber in weiterer Entfernung von jener ersten englischen Kunsttragödie, dem Ferrer und Porrer des Lord Sackville, eben

so angeregt, wie dieser von Seneca. Was von dieser Gruppe vor dem Tamerlan liegt und unabhängiger von seinem Einflusse steht, nähert sich mehr der klassischen Form; so das Trauerspiel Tancred und Gismunda, das Robert Wilmot mit vier anderen Zöglingen des Tempels verfertigte und 1568 aufführen ließ; so das Unglück Arthurs, von Thomas Hughes, das 1587 in Greenwich aufgeführt ward, wobei der berühmte Bacon mit thätig war. Diese Stücke schieben, wie der Ferrer und Porrer die Handlung hinter die Scene und sind wesentlich Dialog und Erzählung, von Seneka's Einfluß sichtbar und eingeständlich beherrscht. Hierin ist Marlowe's Tamerlan selbständiger, der 1586 erschien, gerade als Shakespeare nach London kam, der also frisch auf die ungeheueren Wirkungen stieß, die dieses Stück auf der Bühne machte und auf die Revolutionen, die es in der Schauspieldichtung hervorrief. Dieß Stück verpflanzte, wenn nicht zum erstenmal, so doch mit dem größten Nachdrucke, den ungereimten jambischen Vers auf die Volksbühne, der dem Schauspieler das Pathos ließ, das er aus der Deklamation des älteren 14sylbigen Reimverses gewöhnt war, aber dabei mehr Natur und Bewegung gestattete. Der heroische und pomphafte Inhalt dieser großen, zweitheiligen Tragödie ward mit Feierlichkeit verkündigt; dem hohen Style dieser Staatshandlung sollte der hochgehende Cothurn des bombastischen Vortrags gleich kommen; die Masse sollte mit einer Reihe von Schlachtspektakeln gesättigt werden; die rheto-

rische Erhabenheit sollte die feineren Gäste befriedigen. Das Stück fiel auf einen günstigen Boden. Gerade in demselben Jahre 1586 erlebte London das große Trauerspiel von der grausamen Hinrichtung des Babington und seiner Mitverschwornen, im folgenden Jahre fiel das Haupt der Maria Stuart, in das nächstfolgende traf der Untergang der spanischen Armada; — solche Tragödien des wirklichen Lebens sind überall dem Trauerspiel der Bühne zur Seite gegangen, wo es eine größere und längere Pflege erhalten hat. In diesen Jahren entstanden daher die Tragödien in Marlowe's Style massenweise. Die spanische Tragödie von Kyd (1588) und der Jeronimo, der offenbar von einem anderen Dichter als erster Theil hinzugedichtet wurde, theilte den Ruhm und die Beliebtheit des Tamerlan, oder überbot ihn sogar; Peele's Schlacht von Alcazar, Greene's Alphonsus, Lodge's Marius und Sylla, Nash's Dido, an der Marlowe selbst mitarbeitete, der Locrine, der oft als ein Werk von Shakespeare angesehen wurde, und Titus Andronicus, der in Shakespeare's Werken steht, sind lauter Stücke, die innerhalb weniger Jahre nach dem Tamerlan erschienen und sämmtlich unter einander eine entschiedene Geistesverwandtschaft verrathen, so nach Form wie nach Inhalt. In jeder Hinsicht stehen diese Stücke auf dem Standpunkte unseres schlesischen Drama's von Gryphius und Lohenstein. Ganz ähnlich sind sie in dem übertriebenen Pathos und in jener großwortigen, rhetorisch-pomphaften Art geschrieben, die dem nach

einer lauten Wirkung haschenden Anfänger eigenthümlich ist. Maaßlose Leidenschaften sind in Bewegung gesetzt und ihr Ausdruck überall ins Uebertriebene geschraubt. Lärmende Handlungen und blutige Greuel sollen die harten Nerven der Zuschauer erschüttern; gewaltsame Charaktere sind in Karrikaturen verzerrt. Der Inhalt ist bei näherer Betrachtung gleichartiger, als man glauben sollte. Er dreht sich um das, was auch in dem antiken Drama immer das nächstliegende Thema, die erste und einfachste Idee der Tragödie war, um die Erfahrung, daß vergossenes Blut wieder Blut verlangt, um jenes Äschylische: „für Mord wieder Mord, und auf Thaten das Leid.“ Der Gedanke der Rache und Vergeltung ist daher der durchschlagende bei fast allen diesen Stücken. So ist es schon im Ferrer und Porrer, wo Bruder den Bruder ermordet und dafür die Mutter den mörderischen Sohn ersticht, und dafür der Adel des Landes das ganze blutige Haus vertilgt. In Hughes' Arthur trifft das Haus dieses Königs für verschuldete Blutschande die Strafe des Schicksals in dem Wechselmord von Vater und Sohn. Im Tamerlan gerade tritt dieser Zug weniger vor, nur daß das Stück schließt mit dem dunklen Schicksalsschlage, der den Tamerlan tödtlich trifft, als er Mahomeds Tempel verbrennen will. Die Katastrophe in Locrine dreht sich um die Rache der von Locrine verstoßenen Guendeline an ihm und an der Skythenkönigin Estrilde. Die spanische Tragödie und der Jeronimo sind ganz eigentliche Rachestücke: in der ersteren

tritt der Geist eines ermordeten Andrea mit der Rache als Chor im Anfang des Stückes auf; der Mörder dieses Andrea ist ein Balthasar, der die Rache der hinterbliebenen Geliebten des Andrea auf sich gezogen hat und durch den Mord ihres zweiten Geliebten Horatio nun auch noch die Rache von dessen Vater Jeronimo auf sich zieht; der Geist des Horatio spornt den Vater zu dem gefährlichen Werke der Rache, das sicherer hinauszuführen Jeronimo sich verrückt stellt, bis er zuletzt in einem Schauspiele, das er mit Balthasar und seinem Helfershelfer aufführt, zum Ziele kommt. Man sieht aus diesen bloßen Andeutungen, daß dieß Stück auf den Plan des Hamlet hinüber wirkte, und näher auf Titus Andronicus und den verstellten Wahnsinn des Rächers Titus. Auch dieses Stück ist ganz von der Idee der Rache getränkt. Und diese Aufgabe insbesondere, die Verbergung einer Rache oder auch einer Unthat hinter verstelltem Wahnsinn oder Trübsinn, scheint das dramatische Geschlecht der Tage viel beschäftigt zu haben; sie spielt auch in ein weniger tragisches Stück von Marston, den Unzufriedenen (1604), und in das rohe Trauerspiel von Webster, die Vittoria Corombona (1612), hinüber. Was aber diese spanische Tragödie und der Titus Andronicus von Rachegreueln häufen, ist noch immer nicht das Aergste. Chettle's „Hoffmann oder die Rache für einen Vater" (1598) überbietet dieß noch bei Weitem, und in Marlowe's Maltheser Juden (1589—90) ist in den Helden Barabas gleichsam der ganze Stammhaß der Ju-

den in Ein Individuum gepreßt und der Dichter flügelt alle erdenklichen Rachethaten aus, mit denen der scheußlich mißhandelte Jude seine versteckte Wuth an dem Christengeschlechte ausläßt.

Wir brauchen blos diese Eine Gruppe blutiger Tragödien, um gerade das zu charakterisiren, was den ankommenden Shakespeare in London empfing. Ein wildes, nebenbuhlerisches Treiben roher Talente, roher Charaktere wogte um ihn her. Die unharmonische, die ungestalte Natur dieser Werke spiegelt die Natur der Zeit und der Verfasser im treuen Lichtbilde nur gerade ab. Es sind die Produkte einer chaotischen Geisteswelt, die die ganze Umgebung des öffentlichen Lebens in Stadt und Hof noch verworrener machte, wo in einem ungeschlichteten Kampfe Glanz und Gemeinheit, wahre Kunstliebe und roher Sinn, wirklicher Drang nach einer höheren geistigen Existenz mit der äußersten Zügellosigkeit der Sitte sich stritten. Die Uebersteigerung der Leidenschaft in den Charakteren jener Stücke ist nur eine Kopie von dem, was das Leben dieser Dichter zum Theil ausweist; die Ueberspannung in der Denkart und Handlungsweise ihrer Helden ist nur ein Abbild der Ueberspannung der Einbildungskraft, ja des Talentes der Poeten selbst; jenes Krankhafte und Krampfhafte, das gezwungene Gewaltige und Riesige in den Handlungen, Reden und Menschen, die sie vorführen, ist nur das Abbild von dem Sturm und Drang in dem Leben dieser titanischen Naturen, die an dem Conveniengleben

Univ. Bibl. München

und seinen Schranken rüttelten, zum Theil mit derselben Unnatur, zum Theil mit derselben Rohheit, wie die Jugendgenossen und Dichterfreunde um die jungen Göthe und Schiller her. Es ist ein eigenes Spiel des Zufalls, daß sich Marlowe in seinen Dramen auch an dem Stoffe des Faust versuchte, auf den mehrere von Göthe's Freunden fielen, in den Göthe selbst den ganzen Inhalt der kraftgenialen Periode, die er in seiner Jugend durchlebte, hineinpreßte. Wenn Shakespeare den Titus Andronicus wirklich geschrieben hat, was wir später des Näheren untersuchen werden, so gab er sich mit seinen Anfängen ganz der herrschenden Schule hin; es ist keine Frage, daß sein Perikles die Gattung der episch-romantischen Schauspiele, sein Heinrich VI. die der Historien, sein Titus die Gattung der eben bezeichneten Trauerspiele aufs vollkommenste vertreten kann. Welchen großen oder kleinen Theil er aber an diesen Stücken auch gehabt habe, er schließt damit diese Periode ab und beginnt eine neue, die den Namen von ihm allein tragen muß und kann, da in der That kein anderes Werk auch der späteren Zeit hineingehört als nur die seinen. Solch eine Kluft trennt diesen Dichter von seinen Nachfolgern und, wenn man von den eben genannten wenigen Erstlingsstücken absieht, von seinen Vorgängern. Es trennt ihn eine solche Kluft gleichmäßig in ästhetischer wie in ethischer Beziehung. Von dem wüsten Gemüthe und den verwilderten Herzen jener Marlowe'schen Freunde und Schüler berührte ihn in seinem Innern nichts, auch

wenn in dem ersten Jugendübermuthe das äußere Leben ihn angesteckt hatte. Hat er seinen Adonis und seine Lucretia noch in Stratford geschrieben, wie mild und weich, wie ganz entfernt von dem blutfrohen Sinne jener Tragödien hat er die Trauerfälle in diesen Gedichten behandelt! In dem ersten selbständigen Trauerspiele, das er schrieb, in Richard III., ist zwar auch jener Gedanke der rächenden Schicksalsvergeltung vorherrschend, aber in welch anderer, großartigen Auffassung und Ausführung! In Romeo und Julie, wie ist da die tragische Idee sogleich in ihrer größten Tiefe eingegangen, daß es unbegreiflich scheinen müßte, wenn hier nicht eine vortreffliche Vorarbeit den Weg gewiesen hätte. Im Hamlet vollends ist jener Gedanke der Rache, der diese Dichter um Shakespeare so viel beschäftigt, zur eigentlichen tragischen Aufgabe gemacht, aber in welches milde Licht humaner Sittlichkeit rückt die Lösung dieser Aufgabe, rückt dieß Stück, die Quelle aller Sentimentalität in Englands und Deutschlands neuerer Poesie, den Dichter gegen jene rohen und verwahrlosten Seelen! Wer das Verhältniß kennt, in dem Göthe's Tasso zu ähnlichen Erfindungen seiner zügelloseren Jugendfreunde steht, der wird das gleiche Verhältniß des Hamlet zur spanischen Tragödie und dem Aehnlichen sogleich wiedererkennen, er wird fühlen, daß in Shakespeare ein versöhnterer Geist selbst dann schon wohnte, wenn er in harmonieloser Stimmung jenen Titus geschrieben haben sollte; er wird inne werden, daß sich

dieſer Dichter, wie Göthe that, frühe und entſchieden von ſeiner erſten Umgebung, von der Kunſtrichtung und den Sitten ſeiner erſten Dichtergenoſſen trennte. Man kann daher in ſeinen Werken die Stellen finden, wie er in der Einleitung zu der Widerſpenſtigen ſich über die ſpaniſche Tragödie in parodirenden Citaten luſtig macht und wie er pomphaft den Bombaſt des Tamerlan und der Schlacht von Alcazar dem Schwadronirer Piſtol in den Mund legt, wo dieſe Manier am Platze und im Charakter iſt und ſich ſelber lächerlich macht. Ein Zeitgenoſſe, G. Harvey (in ſeinem new letter of notable contents), nennt Marlowe geradezu ſelbſt einen zweiten Shakerley, und dieſer Peter Shakerley war eine geſchichtliche Figur, einer der Prahlhänſe aus Eliſabeths Zeit, deren ganzes Geſchlecht der Piſtol Shakeſpeare's abkonterfeit. Aber mehr als aus jenen Parodieen einzelner Stellen, aus den launigen Momenten des Muthwillens, geht die frühe Abkehrung Shakeſpeare's oder ſeine urſprüngliche Abwendung von jenen Werken ungeordneter Talente und Gemüther aus der Natur ſeiner anerkannt erſten ſelbſtändigen Schauſpiele hervor. Dieß waren Luſtſpiele und nicht bluterfüllte Tragödien; es waren Luſtſpiele einer feineren Gattung, zu denen England vorher noch kaum eine Wegſpur gefunden hatte. Es gibt unter den vielen Stücken um Shakeſpeare's Anfänge her kein Werk, das eine ähnliche Feinheit auswieſe oder einen ſolchen inneren Werth beſäße, wie die früheſten

dieser selbständigen Shakespeare'schen Erstlinge, verlorene Liebesmühe oder die Veroneser.

Nicht ganz so groß wie im Trauerspiele und Lustspiele ist die Kluft, die Shakespeare von seinen Vorgängern trennt, in der Historie; hier ebnet sich der Uebergang leichter, weil die gleiche und verhältnißmäßig reiche Quelle der Holinshedschen und anderer Chroniken den Dichtern gleichmäßig zu Gebote stand, weil der vorbereitete, der Natur und Geschichte entlehnte und in vaterländischer Ehrfurcht zu achtende Stoff nicht die Ausschweifungen zuließ, denen sich die Dramatiker in ihren freieren Stoffen überließen, und weil die nüchterne Wirklichkeit sie hier in ein Element zwang, das ihrer maaßlosen Natur heilsam entgegenwirkte. Die Gruppe von historischen Dramen aus der englischen Geschichte, die kurz vor und neben Shakespeare's Historien entstanden, besteht daher aus zwar weniger reizvollen und zur Phantasie sprechenden Werken, aber doch aus dem Achtbarsten, was die englische Bühne damals hervorbrachte und was auch unstreitig die wohlthätigste Wirkung auf den öffentlichen Geist üben mußte. Wie sehr viel diese Stücke Shakespeare näher stehen, als alles übrige um ihn her, geht schon aus dem Verhältnisse hervor, in das dieselben vielfach zu Shakespeare's eigener Dichtung getreten sind oder dazu gesetzt werden sollten. Wir werden unten des Näheren erfahren, daß der erste Theil Heinrich's VI. wohl zum größten Theile von einem andern Dichter herrührt; die beiden letzten

Theile ſind blos Umarbeitungen zweier verhältnißmäßig ſehr guter Stücke, die wahrſcheinlich von Robert Greene, Marlowe's ebenbürtigem Rivalen herrühren. Die Stücke über Heinrich IV. und V. ſind aus einem älteren, aber ſehr rohen hiſtoriſchen Schauſpiele hervorgegangen, das ſchon vor 1588 geſpielt wurde. Eben ſo gibt es einen lateiniſchen Richard III. (vor 1583), und eine engliſche true tragedy of Richard III., um 1588, gleichfalls geringfügige Arbeiten, wovon Shakeſpeare die letztere ohne Zweifel gekannt, aber kaum in Einem Zuge benutzt hat. König Johann dagegen ruht auf einem beſſeren, ſchon um 1591 gedruckten Stücke, das Shakeſpearen theilweiſe noch Beſſeres zur Beibehaltung darbot, als Greene's Heinrich VI., und das eben deshalb gerade wie dieſer Greeniſche Heinrich VI. oft für eine ältere Arbeit Shakeſpeare's ſelber gehalten worden iſt. Ebenſo hat Tieck einige von ihm überſetzte hiſtoriſche Stücke aus der bürgerlichen Sphäre, Cromwell, John Oldcaſtle und den Londoner verlorenen Sohn, die beiden erſteren auch Schlegel für Shakeſpeare's Werke erklärt, worin ihnen faſt Niemand beigepflichtet hat und beipflichten kann. Dieſen Stücken hat Tieck einen Eduard III. zugefügt, der um 1595 zuerſt erwähnt wird, und den auch Rötſcher und Ulrici für Shakeſpeare's Werk erklärten. Das Stück benutzt einzelne Züge aus Shakeſpeare'ſchen Dramen, hat aber nichts von deſſen tieferer Art zu erfinden und Charaktere zu entwerfen. Es iſt eine triviale Dichtung, im

Einzelnen mit manchem geschickten Zierrath gewählter Darstellung und seltener Bilder ausgeschmückt; wer aber Shakespeare's Behandlung solcher Volkslieblinge wie Percy im Gedächtniß hat und jene wenigen Verse, in denen er von Eduard III. spricht, wie er seinem löwenherzigen Sohn vom Hügel aus in seiner Schlachtarbeit lächelnd zusieht, der wird nicht glauben, daß derselbe Dichter auch in seiner ersten Jugend einen solchen blaßfarbigen schwarzen Prinzen geschildert hätte wie den in Eduard III. Uebrigens kommt das Stück immerhin aus einer feineren Hand. Auch versuchten sich die ersten Talente wetteifernd in dieser Gattung, die in dem letzten Jahrzehent des 16. Jahrhunderts, wenn man Shakespeare's historische Stücke hinzudenkt, fast die vorherrschende genannt werden muß. Von Georg Peele, den Nash den „ersten Wortkünstler" nennt, haben wir wohl aus der Zeit vor 1590 noch Eduard I., ein Stück, das versprechend beginnt, aber formlos und in wunderlichen Auswüchsen des Inhaltes endigt. Von Marlowe ist ein Eduard II. (um 1593), dem Collier die größte Aehnlichkeit in Bau und Versen mit Shakespeare's Historien zuschreibt; dieß könnte sich aber nur auf die Aehnlichkeit der trockenen, mechanisch versificirten Staatshandlungen beziehen, die zur Fortführung der Handlung in allen Historien hier und da nöthig werden. Was die eigentliche Composition angeht, so sind hier in der Geschichte des schwachen von Günstlingen und Rebellen umlagerten Eduard II. die Charaktere und Situationen

von Richard II. und Heinrich IV. beisammen, aber es ist nichts daraus gemacht als eine scenisirte Chronik, die nicht einmal die scharf gezeichneten Charaktere und die leidenschaftliche Bewegung des Greene'schen Heinrich VI. hat. Ja selbst von der natürlichen Frische, die im Anfange von Peele's Eduard I. die volksthümlichen Scenen unter den walisischen Rebellen besitzen, ist nichts in diesem Stücke. Und dergleichen Scenen sind weitaus das Erquicklichste in der Historie, weil sie den freiesten Spielraum und gewöhnlich die anziehendsten Charaktere darbieten. Sie verhalten sich zu den ernsten Theilen der Historie wie das freie Drama zur Staatsaction, wie die Ballade zur Chronik. Auch sind die Charaktere dieser episodischen, weniger vom historischen Stoff gebundenen Theile, die Robin Hood und Aehnliche nicht selten in der Ballade gefeiert worden; und Figuren wie die Zauberkünstler Faust, Peter Fabel, Bruder Rausch und Bacon, der Köhler Grim und Aehnliche sind Volkslieblinge in der lebendigen Tradition schon früher gewesen, ehe sie auf die Bühne gekommen sind. Den Robin Hood brachte Munday in zwei Stücken (vom Grafen Huntingdon) in den 90r Jahren auf die Bühne. In Georg Greene, dem Flurschütz von Wakefield (um 1590), der vielleicht von Robert Greene herrührt, ist dieser Räuberheld mit einem zweiten herkulischen Klopffechter dieses Schlages in Berührung gebracht: in solchen Stücken betritt die Ballade mit ihren kecken Zügen gerade nur so dialogisirt die Bühne, wie die Chronik in den

einfachen Historien. Die derbe Volksnatur bricht hier auch in nicht gerade burlesken Scenen durch alles schwülstige Pathos und durch alle italienischen Concepte hindurch; sie ist so treulich und unmittelbar abgeschrieben, wie bei uns in den bäuerlichen Poesien und Schwänken der Reformationszeit; die Land- und Waldscenen dieser Stücke athmen Frische und natürliches Leben. Feiner und gebildeter als dieser Flurschütz ist der lustige Teufel von Edmonton (gedruckt erst 1608), der von Einigen Drayton, von Anderen Shakespearen zugeschrieben worden ist; auf dieses Stück, auf die darin enthaltenen Wilddiebscenen und komischen Figuren haben aber Shakespeare's Werke vielmehr hinüber gewirkt. So ist es auch in Thomas Heywoods Eduard IV. (gegen 1600), in dessen erstem Theile die alte Ballade vom Gerber von Tamworth eine treffliche Behandlung voll Frische und natürlichem Humor erhalten hat. In allen diesen Balladenstücken ist ein Anflug von der freien Bewegung und den kräftig umschriebenen Charakteren der Shakespeare'schen Dichtung; es ist nicht der eintönige Vortrag wie in den sonstigen Historien und Tragödien; alle Moralistik und Rhetorik ist abgestreift; die Dichter sind immer ganz bei der jedesmaligen Situation; der Gelehrte und Schreiber ist überwunden, der Poet ist aus sich heraus gegangen, er ist in den Handelnden und in der Handlung verschwunden; — hier fing Shakespeare's Kunst an, sich als eine ganz eigenständige und neue zu erweisen. Und wie wir andeuteten, nur in

dieſen Hiſtorien und Balladenſtücken erſcheint ſeine Dichtung mit der der Zeitgenoſſen in einer engeren Weiſe verwachſen; in allem anderen ſtellt ſie ſich mehr als ein abgelöster Pflänzling dar, auf den eine ganz veredelte Frucht gepfropft iſt.

Sollen wir auch wenige Worte über das Aeußere des Vortrags und die Geſchichte der Diction und Verſification des engliſchen Drama's ſagen, ſo waren die alten Myſterien meiſtens in Reimcouplets geſchrieben, die aus kurzen Verſen in verſchlungenen Reimen beſtehen; die Moralitäten waren zum größeren Theil in kurzen Verſen mit Reimpaaren verfaßt. In den ausgebildeteren von Skelton ſtellten ſich längere, gereimte Verſe von 10—15 Sylben ein; dieſe geſtreckten Verſe herrſchen auch bei Edwards, Udall und Still vor; ſie ſind von den Ueberſetzern des Seneka angewandt worden. Man hat ſie Alexandriner genannt, doch ſollten ſie wohl die antiken Trimeter nachbilden, und es iſt kein Zweifel, daß ſie in feinerer Behandlung dem Engländer noch zu Shakeſpeare's Zeit den Eindruck von alterthümlicher Feierlichkeit machten; ſonſt würde ſie Shakeſpeare im Cymbeline nicht gerade bei der feierlichſten Gelegenheit angewandt haben. Die gebildeten und gelehrten Verfaſſer des Ferrer und Porrer führten zuerſt die reimloſen zehnfüßigen Jamben ein, die nachher das kanoniſche Versmaaß des neueren Drama's geworden ſind. Doch drang dieſer Gebrauch damals nicht durch; die kürzeren zehnfüßigen Verſe ſchmiegten ſich dem Ohre ge-

fälliger an, aber den Reim wollte man noch nicht entbehren. Er iſt bekanntlich auch in Shakeſpeare's Werken ſtellenweiſe noch ſehr oft zu finden und es ſind durchweg ſeine älteren Stücke, wo dieß der Fall iſt. Die Hiſtorie half auch hier mit ihrem nüchternen, nackten Inhalte vorzugsweiſe dazu, das Klangwerk des Reimes von der Bühne zu bannen. Ehe die Gruppe der Tragödie um Marlowe her ſeit 1586 auftrat, hatte Gascoigne in der Ueberſetzung der suppositi von Arioſt das Beiſpiel der Benutzung der proſaiſchen Rede gegeben, und der berüchtigte John Lily führte ſie in ſeinen Luſtſpielen und Paſtoralen ein. Er hatte 1579 ein Werk unter dem Titel Euphues, anatomy of wit geſchrieben, worin den Engländern, wie es ſcheint, an einem nichtpoetiſchen Gegenſtande die Anwendung des wunderlichen italieniſchen Conceptenſtyls auffiel, den ſie ſich in der italianiſirenden Poeſie gefallen ließen. Dieſer Styl, eine Häufung von gezwungenen Witzen und Gleichniſſen, ward eine Weile der Modeton der Unterhaltung; man findet ihn in Petitionen an die Königin und an Behörden wie in Poeſien angewandt; alle Damen, ſagt man, ſeien Lily's Schülerinnen in dieſer Sprechart geworden und bei Hofe ſei Niemand angeſehen worden, der nicht in Lily's „Euphuismus“ zu reden gewußt habe. Drayton charakteriſirt dieſen Styl ſo, als ob ſeine Haupteigenſchaft die Bilder geweſen ſeien, die er von Sternen, Steinen, Pflanzen, d. h. von einer gefabelten Naturlehre hergenommen habe; eine ſolche Stelle aus

dem Euphues hat Shakespeare in dem Gleichniß von der Camille persiflirt, das er dem Fallstaff in seiner königlichen Rede in den Mund legt. Doch ist in seinen dramatischen Werken der allgemeine Charakter von Lily's Prosa nur das Uebermaaß der poetischen und witzigen Rede in Gleichnissen und Bildern. In jeder Wendung ist etwas Gesuchtes, Metaphorisches, Seltsames; die Prosa Lily's erhält wie die Prosa aller Concettisten durch die unaufhörliche Gegensätzlichkeit der Gedanken etwas Scharfes und Gewürztes. Von keinem Einzelnen seiner Vorgänger hat Shakespeare, was die Diktion und Redeweise angeht, so viel gelernt und überkommen, als aus Lily in den heiteren Parthieen seiner feineren Lust- und Schauspiele. Die witzige Art der Unterhaltung, die komischen Beweisführungen, die Jagd nach Gleichnissen und verblüffenden Antworten sind hier vorgebildet; zu seinen quibs, die Lily selbst als die „kurzen Aussprüche eines scharfen Witzes, mit einem bitteren Sinne in einem süßen Worte" definirt, konnte hier Shakespeare die Schule machen. Aber er that hier, wie er mit Marlowe's Pathos that: er ermäßigte den Gebrauch und benutzte das Vorbild in seiner ganzen Aehnlichkeit nur zu charakteristischen Zwecken oder zur Verspottung. In Fallstaffs und Heinrichs Verkehre, in dem neckischen Gefechte dieser vergleichsamsten Witzbolde, hat Shakespeare dieser Ader ganz Lauf gelassen, wie Lily ununterschieden bei jeder Gelegenheit thut; hier war der Ort für diese Dinge; man kann gelungenere Stellen bei Lily

nicht leſen, ohne daß man an die Falſtaffiſchen Scenen erinnert wird. So wußte Shakeſpeare ein edles Metall überall her für ſeine Dichtung zu gewinnen; die Schlacken ließ er liegen. Aehnlich iſt ſein Verhältniß zu der äußeren Form der Tragödien Marlowe'ſcher Schule. Marlowe hatte die ungereimten Jamben, die übrigens ſchon Andere, wie Peele in ſeiner Anklage des Paris, den Verfaſſern des Ferrer nachgeahmt hatten, in ſeinem Tamerlan mit großem Pomp und Nachdruck auf die Bühne gebracht, ſo daß im Anfange ein allgemeiner, ſpöttiſcher und neidiſcher Tumult erhoben ward gegen dieſe trommelnden Dekaſylla-ben und die Wichtigkeit, mit der ihre Einführung behandelt wurde. Dennoch ſiegte dieſes Versmaaß ſogleich und ſo entſchieden, daß es nicht allein für England ſondern auch für Deutſchlands Bühne Geſetz blieb. Im Anfange wurde daſſelbe mit aller pedantiſchen Strenge und Härte gebildet, der Vers ſchloß mit dem Sinn, der Satz mit der Zeile; durchgehends männliche Verſe mit langer Sylbe zum Schluß. So iſt noch Titus Andronicus geſchrieben. Aber Shakeſpeare trat aus dieſem Zwange bald heraus in einer Weiſe, die von Marlowe nur kaum angegeben war; er ſchlingt den Sinn freier durch die Verſe nach dem Maaß der ſprechenden Affecte; er führt Pauſen und Inflectionen ein, unterbricht den Lauf der Jamben, und erlaubt ſich Freiheiten, die von inneren Gründen geboten ſind. Seine poetiſche Diction bewegte ſich in Bezug auf das Metriſche in derſelben Mitte zwiſchen Zwang und

Willkühr, wie sie in Bezug auf Ausdrücke, Metaphern, poetische Redeweise die Mitte hält zwischen der Ueberladung der italienischen Conceptenpoesie und der niederen Redeweise des deutschen Drama's, die selbst bei Göthe und Schiller oft nur versificirte Prosa ist.

Es ist eigen, daß die jungen Dichter und Talente um Shakespeare her alle in frühem Alter und bald nachdem Shakespeare seine dramatische Thätigkeit begonnen, wegstarben (Peele vor 1599, Marlowe 1593, Greene 1592), wie um ihm breite und offene Bahn zu lassen. Hätten sie aber auch gelebt, so würde er darum doch eben so einzig dastehen. Collier meint, Marlowe würde in diesem Falle ein furchtbarer Rivale von Shakespeare's Genius geworden sein. Nach unserer innersten Ueberzeugung so wenig, als Klinger unserem Göthe Eintrag gethan hat. Ja ich bin selbst der Ansicht, daß wenn Greene der erste Bearbeiter der zwei letzten Theile von Heinrich VI. ist, vollends wenn er den Flurschütz von Wakefield verfaßt hätte, Marlowe's harter Geist und gezwungenes Talent nicht einmal an die beweglichere, ungeschraubte, vielseitige Natur dieses Mannes gereicht hätte, der zwar Schlechteres, aber im Falle sich jene Autorschaft streng ausmachen ließe, auch viel Besseres geleistet hätte als Marlowe. Shakespeare hatte nicht den Vortheil wie Göthe, einen Lessing vor sich zu haben, der mit kritischem Geiste und durchdachten Musterbildern der dramatischen Composition eine Bahn gebrochen hatte. Es müßte denn sein, daß verlorene Stücke

von größerem Werthe, wenn auch nur Eins, ihm ein Licht gezündet hätten; eine Sache, die nicht unmöglich wäre, weil wenigstens eine Andeutung vorhanden ist, daß für Romeo und Julie eine solche vortreffliche dramatische Vorarbeit existirt hat. Alles übrige, was wir von dramatischer Kunst vor Shakespeare in England vorfinden, ist nur wie ein stummer Wegweiser zu einem unbekannten Zielpunkt, durch einen Pfad voll üppigem Gestrüppe und romantischer Wildheit, der eine Naturschönheit ahnen aber nicht genießen läßt. Der die Bahn offen legte und zu einem Endziele voller Befriedigung führte, war allein Shakespeare. Jedes einzelne Talent um ihn her hat er weit und ganz außer aller Vergleichung überboten; die einzelnen Eigenschaften, die dieser oder jener einseitig hegte, band er in Maaß und Einklang zusammen; er schlug erst in die chaotische Masse der dramatischen Erzeugungen den elektrischen Funken, der die Elemente zu binden fähig war. Lernen konnte er von allen Dichtergenossen um ihn her nur das, wie man nicht dichten solle. Und dieß muß er nach seinen ersten Versuchen, in denen er sich an Vorbildern jenes Schlages aufrankte, schnell gefühlt und begriffen haben, da er in seinen ersten selbständigen Werken frühe eine ganz unbetretene Richtung einschlug und sogleich eine bis dahin unerreichte Höhe gewann; das beste Stück seiner dichterischen Nebenbuhler ist mit dem geringsten seiner ersten Versuche nicht zu vergleichen. Ein Mann wie Chapman, der unter allen Zeitgenossen Shakespeare's in einzelnen

Fällen unstreitig am nächsten an Shakespeare heranrückt, hat irgendwo geäußert, „das Glück regiere die Bühne, und Niemand kenne die verborgenen Ursachen der seltsamen Wirkungen, die von dieser Hölle aufsteigen oder von diesem Himmel herabfallen". Nichts ist vielleicht sprechender als dieser Satz, um die gesammte Schauspieldichtung um Shakespeare her zu charakterisiren und von der seinigen zu unterscheiden; die Dichter alle machen den Eindruck, als ob sie tastend nach einem unbekannten Ziele suchten, wo die Volksgunst sicher läge. Aber Shakespeare begann damit, die Millionen zu verachten und, indem er nach dem Beifalle der wenigen Besseren und Einsichtigen strebte, hob er sich auf die Höhe, die ihn ein größeres Kunstgesetz und einen höheren moralischen Zielpunkt zugleich finden ließ. So ist eine allgemeine Sitte unter jenen Dichtern gewesen, daß sie zu zwei, drei, ja fünf Ein Stück zusammenarbeiteten; sie ist das sprechende Zeugniß, daß ihnen aller Begriff und Fähigkeit zu wahren Kunstwerken abging. Shakespeare arbeitete nach Ideen, die einem geprüften Geiste und einer tiefen Lebenserfahrung selbstgeschaffen entsprangen, und konnte dazu die Hand mechanischer Gehülfen nicht brauchen. Er erscheint auch hierin einzig und ganz abgesondert. Wenn man aber Anstand und Zweifel erheben wollte über diese Kluft, die Shakespeare von seinen Vorgängern trennen soll, und über die Ansicht, die ihn so mächtig wie einen Riesenbaum über das Gesträuch am Boden über jene hinwegragen

sieht, so darf man nur zum Beweise, daß hierin nicht zu viel geschieht, auf seine nächsten Nachfolger sehen. Daß seine Vorläufer hinter ihm zurückblieben, wo Alle den ungebahnten Weg erst zu ebnen hatten, das wäre in keiner Weise auffallend; aber daß die jüngeren Zeitgenossen und Nachfolger, die das großartige Beispiel seiner Werke vor sich hatten, und darunter ein Ben Jonson, der sich selbst für einen weit klassischeren Dramatiker hielt, und ein Drayton, den Shakespeare's Bescheidenheit einen besseren Geist genannt hatte, daß alle diese zur Zeit des höchsten Flors der Bühne, unterstützt von jeder Aufmunterung, unter hunderten von Produkten auch nicht Eines lieferten, das in einem höheren Sinne die Existenz eines Vorbildes wie Shakespeare auch nur ahnen ließe, das beweist wohl am Unwidersprechlichsten, wie sehr dieser Mann über die Schweite seiner Umgebung hinausgewachsen war. Menanders Komödie ist von Aristophanes' Genius nicht so weit geschieden, wie das englische Drama nach Shakespeare von diesem. Die ethische, die politische, die ästhetische Tiefe beider ist in beiden Fällen abhanden gekommen, fast ohne eine Spur zu hinterlassen. Das englische Schauspiel nach Shakespeare hat eine ungemeine Familienähnlichkeit mit der römischen Komödie, die aus Menander hervorgegangen ist: das Intriguenspiel ist das herrschende, die idealere Tragödie ist nicht mehr im Geschmack des Publikums; der Mittelpunkt aller Handlung und Composition ist bis zur Eintönigkeit die Fopperei und

Betrügerei von Vätern, Wucherern, Pedanten und Gimpeln. Ganz im Anfange der neuen nachshakespeare'schen Schule, die sich kurz vor Elisabeths Tode bildete, schildert eine ernste Moralität (lingua; gedruckt 1607) im tadelnden Gegensatze sehr treffend als die stehenden Gegenstände und Figuren der Bühne: leidenschaftliche Verliebte, elende Väter, verschwenderische Söhne, schlaue unersättliche Huren, schamlose Kupplerinnen, stumpfsinnige Narren, freche Parasiten, verlogene Diener und kühne Sykophanten. Die Unsittlichkeit der dargestellten Handlungen wetteifert in einer Dreistigkeit und Rohheit, die zum Erschrecken ist, und die den Zerfall des innern Lebens in England damals gerade so verkündigt, wie unsere Literatur in Deutschland die Verrottung des sittlichen Geistes, von der wir in diesen Tagen Zeuge geworden sind. Die Stumpfheit des ethischen Sinnes der Dichter ist gleich groß wie ihre ästhetische Hartfühligkeit und ihre intellektuelle Beschränktheit; die geistige Weite von Shakespeare's geschichtlichem Ueberblicke der Welt, der tiefsinnige Zug seiner dichterischen Schöpfung, seine moralische Feinfühligkeit waren mit einander jenem Geschlechte ein verschlossener Buchstabe. Dieß Alles macht keineswegs aus Shakespeare's Erscheinung ein Wunder. Die leidenschaftliche Theilnahme des Volkes an der Kunst der Bühne, der lebensfrohe Verkehr am Hofe, das Treiben einer großen Stadt, der Flor eines jugendlichen Staates, die Fülle ausgezeichneter Männer, berühmter Leute zu See und

Land, im Kabinette und im Felde, die sich in London zusammendrängten, die kirchliche, die politische Erhebung rund umher, die wissenschaftlichen Entdeckungen, die künstlerischen Fortschritte auf anderem Boden, All das wirkte zusammen, um den Künstler zu fördern, dem das Auge auf dieser ganzen Bewegung gefesselt ruhte. So ist auch Shakespeare's großer Zeitgenosse Franz Bacon in der Geschichte der europäischen Cultur keine Ausnahme, obwohl er damals in England eben so allein stand wie Shakespeare. Diesem für seine dramatische Kunst lag Alles vor, was theatralisches Werkzeug, Mittel und Material heißen konnte. Den höheren Begriff der Kunst, den er in dieser Gattung nicht in England vorfand, konnte er aus dem Alterthume herüberholen und aus anderen verfeinerteren Zweigen der Dichtung, wo die Sidney und Spenser arbeiteten. Was aber am allernächsten und unmittelbarsten auf Shakespeare's Schauspieldichtung wirkte und von einem Einflusse war, den wir leider nicht genug ermessen können, war der Flor der Schauspielkunst. Es ist gewiß, daß Shakaspeare von dem Einen Richard Burbadge mehr lernte, als er von zehn Marlowe's hätte lernen können. Und wer für unseren Dichter nach einer unmittelbaren Stütze sucht, an der sich seine junge schwankende Kunst emporrichtete, der braucht nach keiner anderen zu suchen.

Wir müssen daher zunächst noch eine kurze Betrachtung dem Schauspielwesen in Shakespeare's Zeiten gönnen.

Die Bühne.

Mit dem Wachsthume der dramatischen Dichtung hielt die Geschichte der Bühne in London gleichen Schritt. Begünstigt von einer unterhaltungsbedürftigen Königin und auch nach ihrem Tode von dem gelehrten König Jacob in aller Weise gefördert, von dem prunksüchtigen Adel unterstützt, von dem schaulustigen Volke in steigendem Grade begehrt, nahm das Schauspiel in der Hauptstadt und im Lande besonders seit den 70r Jahren des 16. Jahrhunderts einen außerordentlichen Aufschwung. Was vorher meist nur eine rohe, unschuldige Ergötzlichkeit von Handwerkern zu ihrem eigenen, mehr privaten Vergnügen gewesen war, was die Dienerschaften des Adels nur vor ihren Herren, was die Mitglieder der Gerichtshöfe in Gray's Inn und im Temple vor der Königin oder vor ihres Gleichen in engem Kreise gespielt hatten, was die Kinder der königlichen Kapelle oder die Chorknaben von St. Pauls vor dem Hofe, nicht öffentlich vor größerer Zuhörerschaft, in der Schauspielkunst versucht hatten, das drängte nun in die Masse des Volkes hinunter, in den ganzen Umfang des Landes hinaus. Die heilige und sittliche Tendenz der Mysterien und Moralitäten wich dem Uebermuthe des Schwankes und der Posse; die selbstvergnüglichen armseligen Dichtungsversuche schlugen in ein ernstes mit allem Eifer der Neuheit betriebenes Kunstbestreben um; das Schauspielen, vorher eine bescheidene

Fähigkeit, die unter dem Scheffel gehalten ward, trat in das öffentliche Leben und ward ein Gewerbe, das seinen Mann zu nähren anfing. Die Zahl der herumreisenden Diener verschiedener Lords, die auf dem Lande spielten, ward 1572 so zahlreich, daß sie durch ausdrückliche Verordnungen beschränkt werden mußten; im Jahre 1574 erhielten die Diener des Lordkämmerers, Grafen Leicester, an deren Spitze James Burbadge war, ein Patent der Königin mit der Erlaubniß, überall im Lande zu spielen, außer in der Hauptstadt, wo der Mayor und Stadtrath das ausschloß, was der Hof begünstigte. Von dieser Zeit an sieht man deutlich, daß eine förmliche Aufregung für die neue Kunst, in einem Maaße, wie es nur wieder in Spanien zur Zeit Lope de Vega's erlebt war, das Volk in den untersten Ständen ergriff und daß es an den Excessen des Uebermuthes auf der jungen Bühne nicht fehlte, die sich in der Gunst des Hofes und des ganzen Volkes doppelt sicher wußte. Der Lord Mayor und Aldermanhof von London suchten mit einer merkwürdigen Beharrlichkeit dem Unwesen nicht allein, sondern selbst dem Wesen, dem Bestande dieser Kunst ein Ende zu machen; der königliche Geheimerath dagegen war die Zuflucht und der Retter der Spieler. Viele der adligen Truppen gaben sich mit Recht oder Unrecht für königliche Spieler aus, und unter dem Vorwande, daß sie sich für ihr Spiel vor der Königin üben müßten, schlugen sie ihre Bühne in Wirthshäusern auf (denn es gab in der Zeit, von der wir

reden, noch keine förmlichen Theatergebäude), wohin nun begreiflicherweise ausschließlich die unterste Hefe der Bevölkerung strömte. In dem kirchlichen England kostete es Mühe, den Sonntag, ja die Zeit des Gottesdienstes selbst von diesen entweihenden Darstellungen freizuhalten; die Spielhäuser waren überfüllt, die Kirchen leer; am Hofe behaupteten sich die Spiele am Sonntage lange Zeit und den Katholischen war es eine Schadenfreude, auf diesen Unfug des neu begründeten Protestantismus hinzuweisen, den der Londoner Stadtrath selbst im Gegensatze gegen den Gottesdienst einen Teufelsdienst nannte. Bei den abendlichen Versammlungen der niedrigsten Londoner Gesellschaft in den Wirthshausbühnen gab es Streit und Lärm, Börsenschneiden und allerhand unsittliche Scenen; auf der Bühne Feuersgefahr; während der Zeit einer Seuche Beförderung der Ansteckung. Außer diesen gröberen polizeilichen Uebelständen war der Stadtrath besorgt über die Veröffentlichung unzüchtiger Reden und Handlungen, über das Verderbniß der Jugend, über die Geldverschwendung der Armen, die ihre Pfennige ins Schauspiel trugen. Im Jahre 1575 gab es wiederholte Erlaße gegen die Bühnenerzesse; der Stadtrath bestellte eine besondere Behörde, ohne deren Erlaubniß und Censur nicht öffentlich gespielt werden sollte. Die königlichen Spieler beklagten sich bei dem Geheimerath über diese Beschränkungen, sie schützten die Einübung ihrer Spiele für den Hof und ihre Nahrungsbedürfnisse vor. Der Stadtrath erwi-

derte: es sei nicht nöthig, daß sie sich vor der niedrigsten Gesellschaft übten, sie sollten in Privathäusern spielen; und was ihren Unterhalt angehe, so sei es nie üblich gewesen, daß man aus diesem Spiele ein Gewerbe machte! Es war dieß offenbar ein Hauptangriff, den die Bühne auszustehen hatte: er diente nur dazu, sie erst recht zu festigen. Das verpönende und herausfordernde Wort Gewerbe ward gleichsam aufgenommen; man bildete eine Kunst aus, die ihre eigenen Tempel suchte. Die Obrigkeit nahm die Kunst, wie Shakespeare in den Sonnetten sagt, in ihren Zaum: aber ihr Wettlauf zum Ziele ging nur um so angestrengter voran. Der Widerstand des Stadtraths gegen die Entfaltung der Bühne hatte im folgenden Jahre den ausdrücklichen Bau dreier Theater, an den Grenzen der City, außerhalb der Gerichtsbarkeit des Lordmayors, zur Folge. James Burbadge richtete in dem aufgelösten Kloster der schwarzen Brüder (blackfriars) bei der Blackfriarsbrücke ein Theater ein; zu gleicher Zeit entstand das „Theater“ und der „Vorhang“ in Shoreditch, nicht weit davon. Die Umwohner richteten Gesuche gegen das erstere dieser Unternehmungen, aber ohne Erfolg; 1578 gab es schon acht verschiedene Theater in und bei London City, worüber die Puritaner untröstlich waren. Um 1600 war die Zahl der Theater-Gebäude, die ausschließlich zu diesem Zwecke errichtet waren, auf elf gestiegen; unter Jakob I. zählte man der entstandenen oder hergestellten Spielhäuser siebenzehn, eine Zahl, die das

heutige London, wohl sechsmal so groß als das damalige, bei weitem nicht besitzt. So kamen die besseren Spieler aus wandernden zu stehenden Gesellschaften, was, wie Hamlet sagt, für ihren Ruf und Vortheil besser war. Die Kunst festigte sich dadurch zu Entwickelung und innerem Werthe. Ihr Ansehn und ihre Bedeutung, die Geltung der Künstler, ihre Stellung und Einfluß stieg ungehindert empor. Wer sollte gegen den allmächtigen Lordkämmerer, den Hauptförderer alles Theaterwesens, aufkommen? wer gegen das Vergnügen der Königin, die 1583 zum erstenmale zwölf königliche Schauspieler in ihren Dienst nahm, darunter die zwei seltenen Männer Robert Wilson und Richard Tarlton, Komiker von dem gewandtesten extemporirten Witze, unter denen der letztere, „der Fürst der Lustigkeit", für die Zeit ein Wunder an komischer Kraft war. Die Aldermen von London mußten es haben, daß sich dieser Tarlton, dem Alles verziehen wurde, der sich vor der Tafel der Königin in seinem Spotte an den Raleigh und Leicester vergriff, in einem (erhaltenen) Zig über ihre „langöhrige Familie" lustig machte, die keine Narren sehen wolle, außer in ihrem Kollegium in Masse! Schonten die Schauspieler doch auf ihren Bühnen nicht die regierenden Fürsten, nicht den Staat, die Politik und Religion. Seit dem Falle der Armada verspottete man den König von Spanien und die katholische Religion, und auf der anderen Seite hatten die Puritaner, die Erbfeinde des Schauspiels, die Geißel der Satyre zu fürchten. Nicht

allein das „Theater“ in Shoreditch, auch die Chorknaben von St. Pauls erlaubten sich, die Puritaner in ihren Spielen zu verhöhnen, und um 1589 wurde deßhalb zwei Gesellschaften das Spiel untersagt. Das Blackfriarstheater legitimirte sich zu der Zeit, daß es in seine Aufführungen nie Staat und Religion mischte; später, unter Jakob I., unter dem die Begünstigung des Schauspielwesens noch stieg, gab man aber auch auf diesem Theater anstößige Stücke, gegen welche bald die großen Räthe, bald die Aldermen, bald die fremden Gesandten Beschwerde erhoben. Diese Sitte, öffentliche Charaktere, Staat, Gesetz, Regierung und lebende Privatleute auf der Bühne anzugreifen, ist nach Thomas Heywood's Versicherung gerade durch jene Kinder aufgekommen; die Dichter legten ihnen ihre Ausfälle in den Mund, indem sie ihre Jugend als einen Schild und Vorrecht für ihre Invektiven gebrauchten. Bald kehrten sie ihren Uebermuth gegen die Bühne selbst. Um die Zeit wo Hamlet geschrieben ist, hatten es diese Kinder in der Gunst des Publikums und der Schreiber „über Herkules und seine Last“, d. h. über das Globetheater, das berühmteste unter allen, gewonnen, und machten sich über die erwachsenen Schauspieler, über die „gewöhnlichen Bühnen“ lustig; auf diese unflüggen Nestlinge und ihren Muthwillen blickt daher Shakespeare im Hamlet tadelnd hin, da sie doch selbst zu „gewöhnlichen Spielern“ heranwachsen wollten. Aber eben diese kühne Einmischung in das Treiben der großen Hauptstadt gefiel;

die übrigen Bühnen ahmten sie nach und trieben es allerdings soweit, wie man seit Aristophanes in einem neueren Staate nicht wieder gegangen ist. Wir werden hören, daß man Richard II. zu förmlichen rebellischen Zwecken in den neunziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts in London aufführen ließ. König Jakob I., noch in Schottland, war in Verdacht, daß er den Bruder des Grafen Gowry habe tödten lassen, weil er in Liebe mit der Königin gewesen, und dieser Gegenstand ward auf die Bühne gebracht und von des Königs eigenen Spielern aufgeführt. Selbst Ben Jonson in seinen Cynthias revels verspottete den Hof der Elisabeth, in seinem Eastward Hoe des Königs Jakob Rittermachen aus Geldzwecken, was ihm und seinen Mitarbeitern fast die Ohren gekostet hätte.

Alle diese Züge zusammengefaßt machen anschaulich, daß ein kräftiger, üppiger Trieb nach dieser neuen Kunst, von dem Volke selbst in allen Klassen genährt und unterhalten, mächtig genug war, dem Widerstande der gewaltigsten Vorurtheile, der mächtigsten Stände, der Geistlichen und der Obrigkeiten, der Kirche und der Polizei selbst in verwegener Ausgelassenheit zu trotzen. Alles gedieh in dem schönsten Flor; die Unternehmer der Schauspiele machten steigende Gewinne; die hervorragenden Künstler, ein Edward Alleyn, ein Richard Burbadge, selbst unser Shakespeare starben als große Gutsbesitzer und reiche Leute. Es war vergebens, daß die Religiosen in den eindringlichsten Schriften gegen die Bühne eiferten,

vergebens daß Schauspieldichter selbst ihr profanes Werk am Ende bereuten und von dieser Schule des Mißbrauchs zurückriefen. Von 1577—1579 an, wo Northbrooke's Traktat gegen Würfeln, Tanzen, Spielen, u. s. und Gosson's „Schule des Mißbrauchs" den Kampf gegen die Bühne mit allen Autoritäten der Kirchenväter und der heidnischen Autoren, aus christlichen und catonisch-sittlichen Gesichtspunkten begannen, schlingt sich eine stete Polemik für und wider, in Poesie und Prosa, durch die ganze Zeit des höchsten Flors der Theater hindurch bis zum Jahr 1633 wo Prynne's Histriomastix, eine siebenjährige Arbeit, erschien, zu einer Zeit, wo die Puritaner und ihre bühnenfeindliche Ansicht schon mehr Macht und Bestand erhielten. Vor dieser Zeit fruchtete alle Bekämpfung nichts. Die dramatischen Dichter wucherten wie ihre Arbeiten. Es ist das Tagebuch eines gewissen Philipp Henslowe erhalten, eines Pfandleihers, der den meisten Gesellschaften Geld vorschoß: aus seinen Notizen geht hervor, daß zwischen 1591—97 nur von den Truppen, mit denen Er in Geschäftsverbindung stand, 110 verschiedene Stücke gespielt wurden. Zwischen 1597—1603 hat er 160 Stücke verzeichnet; und nach 1597 waren nicht weniger als dreißig dramatische Autoren in seinem Solde; darunter Thomas Heywood, der allein 220 Stücke geschrieben oder doch an ihrer Bearbeitung einen Antheil hatte. Von all diesem Reichthum ist weniges erhalten worden, da man auf den Druck der blos für die Aufüh-

rung bestimmten Stücke in Shakespeare's Zeit keinen Werth legte. Der Eifer des Sehens blieb um so größer, je weniger man las. Aber auch nachdem seit dem Drucke der Werke von Ben Jonson und Shakespeare das Lesen aufkam, der Werth der Bühne abnahm, blieb der Drang und Geschmack für diese Kunst noch lange in Blüthe. Man sah und las nun die Werke; 1633 sagte Prynne in seinem genannten Werke, es seien in zwei Jahren über 40,000 Exemplare von dramatischen Texten verkauft worden, da sie beliebter seien als Predigten. Die Zeit am Schlusse des 16. Jahrhunderts, als Shakespeare seinen Romeo, seinen Kaufmann, seinen Heinrich IV. aufführte, gab das Signal zu der eigentlichen Ausdehnung der Bühnendichtung; erst jetzt kamen zahlreich die professionirten Dichter auf, die das Werk ihres Lebens an diese Kunst setzten. Von da an ward man sich des innern Werthes dieser Bühne bewußt und ihr äußerer Flor sogar ward über den Gränzen bekannt. Mit welchem Selbstgefühle preist Thomas Heywood in seiner Apologie für Schauspieler (1612), daß die englische Sprache, die rauheste und gebrochenste der Welt, ein Gemisch aus Theilen aller Sprachen, nun, durch die Schauspielkunst beständig ausgebildet, zu einer sehr vollkommenen Sprache geworden und in den Besitz trefflicher Werke und Dichtungen gekommen sei, so daß nun viele Nationen an dieser vorher verachteten Sprache Gefallen fänden. Die Fremden aller Weltgegenden trugen den Ruhm der englischen Schauspieler hin-

aus, und bald weiß man von englischen Truppen, die in Amsterdam spielten, ja die ganz Deutschland durchzogen, wo wir bekanntlich in deutscher Uebersetzung Stücke der englischen Bühne besitzen, die man jetzt aus den elenden Reimen eines Ayrer wieder ins Englische zurück übersetzt.

Die Gesellschaft zu der Shakespeare trat, als er nach London kam, war schon damals und blieb nachher immer die ausgezeichnetste. Es waren die Diener des Lordkämmerers, Grafen Leicester, die um 1589 die Schauspieler der Königin hießen; in ihrer Zahl waren die Landsleute Shakespeares, die ihn wahrscheinlich hinzogen. Wir sagten schon vorhin, daß James Burbadge, an der Spitze dieser Gesellschaft, ein Jahr nach jenem Hauptsturm des Lordmayors auf das Schauspielwesen im Jahr 1575 die erste stehende Bühne, das Blackfriarstheater gründete. Es waren dieß bedeckte Räume und hießen ein Privattheater, zu denen aber Jedermann Zutritt fand. Dieses frühere Kloster der schwarzen Brüder hatte schon immer als Niederlage für die Maschinerie und Garderobe zu den Aufzügen und Masken am Hofe gedient; es war daher natürlich, daß die Aufmerksamkeit Burbadge's auf dieses Gebäude fiel. Und dieß um so mehr, als das Bereich dieses Klosters außer der Gerichtsbarkeit des gestrengen Lord Bürgermeisters von London und doch im Mittelpunkte von London lag. Diese Lage, wie die Bedeutung und der verlockende Reiz dieser Bühne bewirkte dann, scheint es, daß grade gegen dieses Theater sich die Machi-

nationen des Lord Mayors häufiger wandten, wogegen diese Gesellschaft sich auch wieder des mächtigsten Schutzes erfreute. Als im Jahre 1589, nach unserer obigen Erzählung, zwei Theater geschlossen wurden wegen ihrer Angriffe auf die Puritaner, suchte die Blackfriarsgesellschaft einen ähnlichen Schlag mit einer Eingabe abzuwenden, in der sie behauptete, Staat und Kirche nie in ihre Darstellungen eingemischt zu haben, und worin sie ihre Bereitwilligkeit versicherte, dem Geheimenrathe in Allem zu gehorchen. Dieses Dokument ist erhalten; Shakespeare, damals höchstens drei Jahre im Dienste der Gesellschaft, ist mit funfzehn andern Spielern an der zwölften Stelle unterzeichnet, nicht als einer jener untergeordneten Spieler, die von den Gesellschaften besoldet wurden, sondern als eigentlicher Mitunternehmer, der seinen bestimmten Antheil an dem Ertrage des Theaters hatte. Wie ungemein diese Gesellschaft Glück machte, geht daraus hervor, daß 1593 Richard Burbadge, der jetzt an der Spitze stand, ein zweites geräumigeres Theater baute, den Globe, nicht weit von dem Südende der Londonbrücke; dieß war ein offener Raum, wo in der guten Jahreszeit gespielt wurde. Der Globe ist vor 1595 schwerlich eröffnet worden; schon im folgenden Jahre fand die gedeihende Truppe Anlaß und Mittel, ihr Theater auch in Blackfriars zu erweitern und zu verändern. Die Bürger der Nachbarschaft setzten sich nicht allein gegen die Herstellung sondern selbst gegen alles Spielen in dem Theater; die Inhaber

desselben, jetzt acht an Zahl, unter denen Shakespeare die fünfte Stelle einnimmt, wandten sich wieder an ihren Geheimenrath: sie hätten je nach ihrem Antheil an dem Theater Geld zusammengeschossen zur Herstellung des Gebäudes, ohne welches sie im Winter der Mittel beraubt sein würden, sich und ihre Familien zu erhalten; dabei beriefen sie sich auf ihr stets geordnetes Betragen. Der Bescheid war, daß sie nicht gestört werden, aber auch das Haus nicht vergrößern sollten. Alles zeugt von dem Flor nicht allein dieses Theaters, sondern auch des ganzen Schauspielwesens. Während des Baues des Globe spielte die Gesellschaft des Lordkämmerers, wie es scheint, eine Weile in Verbindung mit der Gesellschaft des Lord Admirals in Newington, so daß sie überall gesucht und beschäftigt erscheint. Die Gesellschaft, die diesen Namen trug, war der mächtigste Nebenbuhler von Blackfriars. Beide Gesellschaften schlüpften bei allen Gelegenheiten, wo die Obrigkeit gegen die Theater wüthete, durch, weil sie nicht als gewöhnliche Spielhäuser angesehen wurden, sondern als die Vorbereitungsanstalten für die Spiele, die die Königin verlangte. Um 1597 war wieder irgend ein Anstoß auf den Bühnen gegeben worden; der Geheimerath selbst befahl dießmal, das „Theater“ und den „Vorhang“ in Shoreditch niederzureißen und ebenso alle anderen „gewöhnlichen Schauspielhäuser“ in Middlesex und Surrey. Aber alle diese Befehle scheinen oft, nur um den Schein zu retten, von dem Geheimenrathe erlassen zu sein,

um, wie Collier ſagt, dem Eifer gewiſſer Individuen genug zu thun; die Neigung ſie auszuführen ſchien von vorn herein zu fehlen. Die Truppe des Admirals, die im Winter im Vorhang, im Sommer in der Roſe ſpielte, hatte um 1597 jenen Anſtoß gegeben; dennoch ward in dem Vorhang, der nach jenem Befehle niedergeriſſen werden ſollte, ſpäter wieder geſpielt, und in der Roſe, die Henslowe 1584 zum Theater eingerichtet hatte, blieben ſie ſo ungeſtört wie die Truppe des Lordkämmerers im Globe. 1598 wurden beide Geſellſchaften neu ermächtigt; und um 1600 verließen Henslowe und Alleyn, die dieſe Truppe leiteten, das verfallende Haus der Roſe und bezogen auf der Weſtendſeite die Fortuna in Goldenlane, wahrſcheinlich um dem Globe entfernter zu ſein; und hier machte Edward Alleyn, der Nebenbuhler Richard Burbadge's, bald hernach Grundbeſitz-Käufe, die ihn als einen ungewöhnlich begüterten Mann zeigen. Ebenſo erſcheinen die Verhältniſſe des Blackfriarstheaters. Nachdem im Jahre 1608 ein Verſuch des Stadtraths von London geſcheitert war, die Gerichtsbarkeit in dem Bereiche dieſes Kloſters in Anſpruch zu nehmen, ſuchte er damals, unermüdlich in dem Beſtreben, dieß Unweſen wenigſtens aus ſeiner City zu entfernen, das Gebäude zu kaufen. Es hat ſich das intereſſante Papier gefunden, worauf die Forderungen der Theilhaber verzeichnet ſind: Richard Burbadge beſaß das Grundſtück, das er auf 1000 £. anſchlug; Shakeſpeare war Eigenthümer der Garderobe und

Geräthe, die er auf 500 £. schätzte; Beider Antheil am Einkommen des Theaters betrug für jeden von ihnen jährlich 133 £.; diese Summen aber waren nach dem Verhältniß des Geldwerths von damals und heute etwa das fünffache werth. Der ganze Kauf würde der Stadt auf 7000 £. gekommen sein, und zerschlug sich wohl über der Höhe des Preises. Die Spieler blieben in dessen Besitz; einige Jahre später gab es neue Zerwürfnisse mit dem Stadtrathe; und aus dieser Zeit stammt ein Brief des Grafen Southampton an einen unbekannten Großen, in dem er sich für die Gesellschaft und ihre beiden „sehr berühmten" Zierden, Burbadge und Shakespeare, verwendet.

Die Bühne der beiden genialen Freunde rühmte sich stolz die feinste und gebildetste in London zu sein. Mit diesem Vorzuge darf man nicht glauben daß irgend ein äußerer Glanz und Luxus verbunden gewesen wäre. Eine glückliche Einfalt und Genügsamkeit herrschte über allem Aeußeren der Aufführung. Die Gebäude waren schlecht; die Sommertheater über dem Parterre offen; Gallerie und Logen schon abgetheilt wie jetzt; auf dem besten Logenplatze bezahlte man einen Schilling. Die eigentliche Spielzeit war früher, so lange die Spiele nicht öffentlich waren, im Winterkurs, auf Weihnachten, Neujahr, Drei König und Fasten. Nachdem das Schauspiel aber ein Gewerbe worden war, spielten die öffentlichen Theater das ganze Jahr hindurch; es scheint in der Regel

wöchentlich zweimal. Trompeten und eine ausgehängte Fahne verkündigten die herannahende Zeit des Anfangs, der Nachmittags um drei Uhr Statt hatte. Musik von einem obern Balkon über der jetzt sogenannten Bühnenloge herab eröffnete das Stück; die Zuschauer belustigten sich vor dem Beginne mit Rauchen und Spielen, mit Obst essen und Bier trinken, wie das auch noch in Deutschland vor nicht langer Zeit hier und da Statt hatte; rohe junge Leute donnerten und lärmten und zankten sich um angebissene Aepfel: so heißt es in Heinrich VIII. Die vornehmen Gönner und Kenner drängten sich mit ihren Sitzen auf die Bühne oder lagerten sich auf die Bühne hinter die Koulissen. Der Prolog der nach dem dritten Tusch auftrat war gewöhnlich in schwarzen Sammet gekleidet. Zwischen den Akten mußte Possenreißerei und Gesang, am Ende des Stückes ein Jig des Narren, mit Trommel und Pfeife, unterhalten. Den eigentlichen Schluß machte ein Gebet der knieenden Schauspieler für den Regenten. Auf Tracht und Bekleidung ward das meiste verwendet; sie scheinen zum Theil prächtig gewesen zu sein. Aus den Papieren der Brüder Alleyn weiß man, daß sie gelegentlich für einen Sammetrock über 20 Pfund bezahlten; und die Anhänger des Alten fanden es himmelschreiend, daß man „zweihundert Schauspieler in seidenen Gewändern daher prangen sehe, dieweil achthundert arme Leute hungerten in den Straßen.“ Dagegen war alle Scenerie äußerst dürftig. Versenkungen gab es frühe. Bewegliche

Decorationen kamen erſt ſpät auf; bei Trauerſpielen war das Theater mit ſchwarzen Teppichen ausgehängt. Ein aufgeſtelltes Brett trug den Namen des Orts, an den man ſich denken ſollte: ſo war es leicht, Schiffe darzuſtellen, leicht die Scene zu wechſeln, und natürlich, daß man die Einheit des Orts nicht achtete. Eine Erhöhung, ein Vorſprung in der Mitte der Bühne mußte als Fenſter, als Wall, als Thurm, als Balkon, als eine kleinere Bühne auf dem Theater, z. B. für das Zwiſchenſpiel in Hamlet, dienen. Aus dieſem armen Nothbehelf trat man übrigens bei den Darſtellungen am Hofe ſchon frühe heraus. Gemalte Scenen, Häuſer, Städte und Berge, ſelbſt Gewitter mit Donner und Blitz gab es da ſchon um 1568 zu ſehen. Bewegliche Decorationen kamen zuerſt 1605 in Orford bei einer Darſtellung vor König Jacob vor und breiteten ſich dann in den nächſten Jahren aus, ſo daß es bald förmliche Scenenveränderungen gab. Wenige Jahre ehe Shakeſpeare nach London kam, ſchilderte der edle Sir Philipp Sidney, den wir früher erwähnt haben, in ſeiner „Apologie der Dichtkunſt“ (1583) die rohe und naiv einfache Beſchaffenheit der Volksbühne nach ſeinen vornehmeren und gelehrten Vorſtellungen von dramatiſcher Kunſt in einer ſpottenden, aber ſprechenden Weiſe. „In den meiſten Stücken, ſagt er, hat man Aſien auf der Einen Seite und Afrika auf der Andern, und dazu ſo viele andere Nebenreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß zu ſagen wo er iſt. Es kom-

men drei Frauen und ſammeln Blumen, dann müſſen wir die Bühne für einen Garten halten; ſogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demſelben Platze, wir ſind alſo zu tadeln wenn wir ihn nicht für einen Felſen nehmen. Es erſcheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann ſind die armen Zuſchauer genöthigt, ihn für eine Höhle zu achten; inzwiſchen fliegen zwei Armeen herein, dargeſtellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann ſo hart ſein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten?" Ganz in dem ähnlichen Tone ſpottet Shakeſpeare ſelbſt noch in dem Prologe zu Heinrich V. des unwürdigen Gerüſtes, auf das der Dichter den großen Gegenſtand zu bringen wagt, der Hahnengrube, die die weiten Felder von Frankreich darſtellen ſoll, der kleinen Zahl von Statiſten und Mitteln, da man mit vier bis fünf elenden und ſchartigen Klingen, ſchlecht geordnet, in lächerlicher Balgerei den Namen Agincourt entſtellen werde!

Man würde einen Fehlſchluß gegen Natur und Erfahrung machen, wenn man aus dieſer Aermlichkeit des Außenwerkes auch auf eine rohe Schauſpielkunſt ſchließen wollte. Wir haben in Deutſchland an einerlei Ort das Theater aus der Scheune in ein Haus zum Nothbehelf und dann in ein prachtvolles Gebäude emporſteigen ſehen, während der geiſtige Genuß, Intereſſe und Geſchmack vielleicht gerade im umgekehrten Verhältniſſe immer im Abnehmen war. In dem an die Kunſt gewöhnten und

bald durch ſie verwöhnten Geſchlechte muß die Phantaſie bald alle die Reizmittel haben, die in prächtiger Decoration und Staffage gelegen ſind; der einfache noch friſche Sinn einer Geſellſchaft, welcher die kleinſten gebotenen Genüſſe neu und übermächtig ſind, bedarf dieſer künſtlichen Steigerungen und Stacheln nicht. In ihm regt ſich die Einbildungskraft auch auf den kleinſten Anſtoß hin. Darum darf Shakeſpeare in eben jenem Prologe zu Heinrich V. ſo zuverſichtlich darauf rechnen, „auf die einbildſamen Kräfte“ ſeiner Zuhörer zu wirken; darf ihnen zumuthen, die Unvollkommenheit der Bühne mit ihren Vorſtellungen zu ergänzen, Einen Mann in tauſend zu zertheilen, und in ihrer Einbildung die Heeresmacht zu ſchaffen, die die Bühne nicht liefern kann. Je weniger für die Sinne Zerſtreuendes geboten war, deſto mehr heftete ſich die ganze Achtſamkeit der Zuſchauer auf die geiſtigen Leiſtungen der Spieler, deſto mehr waren dieſe auf das Weſen ihrer Kunſt hingewieſen. Man bedenke wie viele Ablenkung durch falſchen Sinnenkitzel den Spielern und Zuſchauern erſpart, wie ſehr die Sammlung auf das Weſen der Sache erleichtert war nur durch den Einen Umſtand, daß keine Frauen ſpielten. Die Sitte der Zeit hielt ſtreng auf dieſen Punkt; als 1629 franzöſiſche Schauſpieler in London erſchienen, unter denen Frauen mitſpielten, wurden ſie ausgeziſcht. Wie viele Ränke hinter den Couliſſen, wie vieles, was den ſittlichen Charakter des Schauſpielers gefährdet, fiel mit dieſer Einen Gewohnheit hin-

weg! Sie hatte aber auch noch viel tiefgreifendere Folgen, die der Schauſpielkunſt und ihrer feinſten Ausbildung zu Gute kamen. Es mußten die Frauen von Knaben geſpielt werden; dieß machte die Knabentheater zu einer Nothwendigkeit; ſie aber wurden eine Schule der Schauſpieler, wie wir ſie in neuerer Zeit gar nicht beſitzen. Und welcher Schauſpieler! Aus dieſen Schulen gingen die Field und Underwood hervor, die ſchon als Knaben berühmt waren; und wie mußten doch auch die Knaben ſchon gebildet ſein, die eine Cordelia, eine Imogen auch ſelbſt nur für rohere Gemüther erträglich ſpielen ſollten! Und waren das rohe Gemüther die damals ſich für die Bühne intereſſirten? ein Franz Bacon, der ſelber in Gray's Inn einmal in ſeiner Jugend zu einer Darſtellung mitwirkte? und jene Raleigh, jene Pembroke, jene Southampton, die regelmäßig, wenn ſie in der Stadt waren, die Bühnen beſuchten? Wir wollen nicht zu viel Werth darauf legen, daß der Hof die Spieler der Blackfriarsgeſellſchaft vor Allen hervorzog, daß König Jakob ihnen ſeine beſondere Gunſt lieh und Eliſabeth Shakeſpeare's Stücke, nach dem Zeugniſſe des Grafen Southampton, ganz beſonders liebte. Immerhin wird der Hof die gebildetſte Stätte geweſen ſein, wo ein Dichter wie Shakeſpeare ſeine Werke auszuſtellen wünſchen mochte! Was ſetzt es doch für geiſtige Empfängniß und Beweglichkeit voraus, wenn der Hof die Abſicht in Heinrich VIII. nur zu errathen wußte? wenn er gewöhnt an die gröbſten und handgreiflichſten Schmeicheleien der Lily und

Peele doch auch jene feinſte im Sommernachtstraum, voll zauberhafter Poeſie und Anſpielung, zu würdigen verſtand? Aber auch außer dem Hof hatte Shakeſpeare's Bühne die edelſte Geſellſchaft um ſich geſammelt. Auch von den öffentlichen Zuhörern, die in den Logen von Blackfriars ſaßen, durfte der Dichter im Prolog zu Heinrich VIII. ſagen, ſie ſeien als das erſte und erwünſchteſte Publikum der Stadt bekannt. Und in der That, welches Publikum mußte das ſein, dem man ein Stück wie Troilus und Creſſida, dem man ein Stück wie eben Heinrich VIII. nur bieten durfte? wo es der Dichter darauf abgeſehen hat, die nackte Wahrheit der Geſchichte darzuſtellen, wo er verſchmäht und es ſagen darf, daß er es verſchmäht, ſchmutzige Scherze, und den Lärm von Schilden, und den Narren im buntſcheckigen Kleide in den Ernſt der Geſchichte zu miſchen! wo er höchſtens dem einfältigen Zuſchauer ein Paar Aufzüge gönnt, dagegen dem fühlenden Herzen einen mitleidwürdigen Gegenſtand verſpricht und ſeine „verſtändigen Freunde“ eben dadurch zu feſſeln hofft, daß er alles müßige Schauwerk entfernt, das in dieſen Stoff eingeflochten nur ſein eignes Urtheil entwürdigen würde! Dieſer Dichter bildete ſein Publikum; wie hätte er ohne dieß eine ſo lange Zeit, ſo beharrlich ſeine tiefſinnigen Werke geſchaffen, um ſie an die Rohheit zu vergeuden? Aber er bildete auch ſeine Schauſpieler. Schauſpielkunſt und Schauſpieldichtung ſind hier in der ſeltenſten Wechſelwirkung geweſen; nie hätte Burbadge an den Stücken Marlowe's und Ben

Jonsons werden können was er an Shakespeare geworden ist; und weder hätte dieser den tiefen Zug seiner Dramen beibehalten, noch den Gedanken seiner Werke oft so kunstvoll verschleiern, noch seine wunderbarsten Charaktere oft wie absichtlich zu räthselhaften Aufgaben bilden können, wenn er nicht die Männer zur Seite gehabt hätte, die ihm in die Tiefe folgten in die er hinabstieg, die seine Schleier zu heben und seine Räthsel zu lösen verstanden.

Sich eine Vorstellung von dem Spiel der älteren Schauspieler zu machen, als sie an überladener puritanischer Deklamation litten, ihre tragische Kunst im besten Falle an Marlowe's gewaltsamem Bombast übten, und ihre komischen Wirkungen in niedriger Possenreißerei suchten, darf man sich nur der Schilderungen in Shakespeare's eigenen Stücken erinnern. Noch aus den alten Mirakelspielen her erwähnt er im Hamlet die Rollen des Sarazenengottes Termagant und des Tyrannen Herodes, in denen sich die Spieler überboten an tragischer Wuth. Und seine Anspielungen auf die Figur des Lasters aus den Moralitäten bestätigen, daß diese Rolle mit der gewöhnlichsten Possenreißerei ausgestattet und gespielt ward. Was das tragische Spiel angeht, so schildert er in Troilus und Cressida malerisch und sprechend die mitleidswerthe Uebertreibung des daher stolzirenden Helden, „dessen Witz in seinen Kniekehlen“ liegt; der es herrlich findet, das hölzerne Zwiegespräch und Echo zu hören zwischen seinen gespreizten Schritten und dem Bretterboden; der „wenn er

ſpricht in rohe Töne ausbricht, die von der Zunge des brüllenden Typhon ausgeſtoßen noch Bombaſt ſcheinen würden!" Das ſind dieſelben robuſten haarbuſchigen Burſche, von denen Hamlet ſpricht, die den „Termagant überboten und den Herodes überherodiſirten," die ſich darin gefielen eine Leidenſchaft in wahre Fetzen zu zerreißen, nur um die Ohren der Gründlinge (im Grund des Theaters, im Parterre, der Geſellſchaft unſrer oberſten Gallerie) durch Brüllen zu erſchüttern; dieſelben, die ſchreitend und ſchreiend, in Ton und Gang weder Chriſten noch Heiden glichen. Das gefiel; „es ward geprieſen und das höchlich" von dem Publikum, das ſich an Titus Andronikus und an den grauſamen Tragödien der Marlowe, Kyd und Chettle erbaute; aber unſern Dichter und ſeinen feinfühlenden Hamlet verdroß es in der Seele und Er wollte dieſe unfähigen Lärmmacher gerne gepeitſcht ſehen, die die Natur ſo abſcheulich nachahmten. Was das komiſche Spiel angeht, ſo iſt die Eine Figur des Tarlton, der vorhin erwähnt ward, und das was wir von ſeiner Perſönlichkeit und ſeinem Spiele wiſſen, hinreichend den Standpunkt zu bezeichnen, den die ältere Zeit gegen Shakeſpeare und ſeine Forderungen einnahm. Ihn konnte Shakeſpeare noch geſehen haben; er ſtarb 1588. In den unterſten Ständen geboren, nach den Einen urſprünglich ein Schweinehüter, nach den Andern ein Waſſerträger, kam er durch ſeinen wunderbaren Humor wohl an den Hof und auf die Bühne zu gleicher Zeit. Lieſt man die Streiche und Scherze, die

von ihm erzählt werden, ſo findet man ein Gegenſtück zu unſeren Eulenſpiegel und Claus Narr. Ein populärerer Mann iſt ſeiner Zeit wohl kaum in England geweſen; mit dem mythiſchen Vertreter des Volkshumors, dem Robin Goodfellow, (unſerm Knecht Ruprecht), von dem die engliſchen Mährchen dieſelben Streiche erzählen wie unſre Volksbücher von Eulenſpiegel, brachte man ihn in eine Art Verbindung, nannte ihn ſeinen Geſellen und ſchrieb nach ſeinem Tode ein Geſpräch zwiſchen Robin und Tarlton's Geiſt. Er war Volksnarr, Hofnarr und Narr auf der Bühne zugleich. Im Leben, auf den Rundreiſen ſeiner Truppe, unter der niederen Geſellſchaft, übte er Schelmenſtreiche und Witze aus dem Drang ſeiner Natur; am Hofe, unter den Kammerbedienten der Eliſabeth, „ſagte er dieſer mehr Wahrheiten als die meiſten ihrer Kapläne und heilte ihre Melancholie beſſer als alle ihre Aerzte.“ Auf der Bühne war er kein anderer als der er im Leben war. Klein, häßlich, etwas ſchielend, mit platter Naſe, erheiterte er das Publikum, wenn er auch nichts ſprach, wenn er nur den Kopf auf die Bühne ſtreckte; mit denſelben Worten, die in eines Andern Munde gleichgültig ließen, machte er den Schwermüthigſten lachen. Mit dieſem Beifalle trieb er aber auch einen Mißbrauch, der mit einer ächten Kunſt nicht beſtehen konnte. Er und die Narren ſeiner Zeit betrachteten das Stück, in dem ſie ſpielten, nicht anders als den Hof und die Straßen, wo ſie ihre Rolle fortſetzten, die immer die gleiche war. Sie blieben

nicht blos in gewiſſen Szenen, ſondern während des ganzen Stückes auf der Bühne, improviſirten ihre Scherze nach Gelegenheit, unterhielten ſich, ſtritten ſich, neckten ſich mit dem Publikum und das Publikum mit ihnen, und in dieſen Reibereien war Tarlton Meiſter. Nach ſeinem Tode war William Kempe, der ſein Schüler war, auch der Erbe ſeines Ruhmes und ſeiner Unarten; er ſpielte in Shakeſpeare's Geſellſchaft, trennte ſich aber zweimal von ihr, und das Einemal gerade um die Zeit, als Hamlet geſchrieben ward. Sehr möglich daß Shakeſpeare eben ihm die berühmte Stelle nachrief, die geradezu ein Verdammungsurtheil dieſer Spielart iſt. „Laßt die, die eure Narren ſpielen, ſagt ſie, nicht mehr ſprechen als für ſie niedergeſchrieben iſt; denn es gibt deren, die ſelbſt lachen wollen, um eine Anzahl dürftiger Zuſchauer auch lachen zu machen, obgleich in der Zeit irgend ein nothwendiger Punkt in dem Stücke zu beachten war; das iſt kläglich und zeigt einen höchſt erbärmlichen Ehrgeiz in dem Narren der ſo thut.“ Es iſt gewiß, daß ſeit Shakeſpeare's Auftreten dieſer geiſtreiche Kunſtverderb aufgegeben ward. In einem Luſtſpiele von 1640 blickt Brome auf die Zeit Tarlton's und Kempe's, wo die Narren ihren Witz vergeudeten, während die Dichter den ihren zu beſſerem Gebrauche geſpart hätten, als auf eine längſt abgelegte zurück, in der die Bühne von Barbarei noch nicht frei geweſen ſei.

Von dieſen Uebertreibungen in Scherz und Ernſt rief Shakeſpeare die Spieler zur Wahrheit und zur Einfalt

der Natur zurück. Der Spieler, der sich durch Blödigkeit aus seiner Rolle bringen läßt, der Andere, der durch Aufgeblasenheit seine Rolle überbietet, galten ihm für gleich unfähig. Den Schauspieler über die Wirklichkeit emporzuheben, so weit die Kunst diese Steigerung verlangt, muß allemal dem Dichter überlassen bleiben; besitzt dieser die ideelle Ader, in seinem Gedichte die Niederung der gemeinen Wahrheit und Wirklichkeit zu überwinden, dann hat der Schauspieler alle seine Kräfte daran zu setzen, seiner gehobenen und von der Kunst geadelten Rede die ganze schlichte Wahrheit und Treue der Natur hinzu zu geben. Dieß ist der Sinn jener unsterblichen Worte, die Hamlet als die positive Regel dem, was er verworfen hatte, gegenüberstellte, Worte, die auf der inneren Seite jedes Bühnenvorhanges in Gold gewirkt geschrieben stehen sollten. In unseren Tagen sind die Schauspieler kaum mehr zu finden, die nur diese Worte nach ihrem Sinne vorzutragen verständen; und doch wird nur der, der ihnen in seiner ganzen Kunst nachzukommen wüßte, auf dem sicheren Wege sein, ein großer Künstler zu werden. „Sprecht die Rede, so lauten die Worte, leicht von der Zunge weg; denn wenn ihr den Mund so voll nehmet, wie viele eurer Schauspieler thun, so möchte ich meine Verse eben so gern von Ausrufern sprechen hören. Sägt auch nicht zuviel mit den Händen in der Luft, sondern behandelt Alles gelinde. Denn mitten in dem Strome, Sturme, und wenn ich sagen mag Wirbelwinde der Leidenschaft müßt ihr euch eine

Mäßigung aneignen, die ihr Geschmeidigkeit gibt. Doch seid auch nicht allzu zahm, sondern laßt euch von eurem eigenen Gefühle leiten; paßt die Handlung dem Worte und das Wort der Handlung an, vor Allem darauf bedacht, die Bescheidenheit der Natur nicht zu überschreiten. Denn Alles so Uebertriebene ist gegen die Absicht des Schauspiels, dessen Endzweck, früher und jetzt, war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten; der Tugend ihren eigenen Zug, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit seine Gestalt und sein Abbild zu zeigen. Wird dieß nun übertrieben oder zu schwach dargestellt, so kann es zwar den Ungebildeten zum Lachen reizen, aber den Einsichtigen kann es nur verdrießen; und der Tadel dieses Einen muß in Eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll von Anderen überwiegen." Gewiß, nichts ist vernichtender, als wenn diese Sätze als Maaßstab an das, was man jetzt Schauspielkunst nennt, angelegt werden; aber nichts auch größer, als wenn sie an diese Kunst in irgend einem Falle angelegt werden können, ohne zu vernichten.

Diese goldenen Regeln sind in Shakespeare's Zeit und Umgebung nicht bloße Lehre geblieben. Es ist wohl außer Frage, daß Richard Burbadge in der Schauspielkunst der Zwillingsgenius war, dem Shakespeare's Dichtung nichts zu steiles und schwieriges bieten konnte. Burbadge war, wie wir schon oben hörten, mit Shakespeare fast aus Einer Stadt; wahrscheinlich drei Jahre später

als unſer Dichter geboren, iſt er drei Jahre nach ihm geſtorben. Dieß war gleichzeitig, als Jakobs Gattin, Königin Anna ſtarb; ſein Tod ward zum Mißfallen der höfiſchen Leute weit mehr betrauert als der ihre. „Er iſt dahin, klagt eine Elegie auf ſeinen Tod, und mit ihm welch eine Welt iſt dahin! „Nehmt ihn für Alles in Allem, er war ein Mann,“ unerreicht und unerreichbar für alle Zeit. Welch eine weite Welt in dieſem kleinen Körper! Er ſelbſt eine Welt — der Erdball (der Globe, der Schauplatz ſeiner Ehren) die paſſendſte Stelle für ihn!“ Roscius Burbadge war unter dem feineren Publikum, ſcheint es, ſein allgemeiner Beiname. Der Graf Southampton gibt ihm das ehrende Zeugniß: „er war Einer, der das Wort der Handlung und die Handlung dem Worte anpaßte.“ Sein Spiel wäre demnach die Praxis von Hamlet's Theorie, die Darſtellung von Shakeſpeare's Dichtung geweſen. So wie an ſeiner Kunſt ſich die Dichtung Shakeſpeare's höher emporſchwang. „Er machte Dichter,“ iſt das ſtolze Wort der angeführten Elegie; „denn daß ſie einen Burbadge hatten, ihren Vers zu ſprechen, das füllte ihren Geiſt mit göttlicherer Entzückung.“ In Proſa und Poeſie ſprechen die Zeitgenoſſen mit Begeiſterung von ſeiner anmuthvollen Erſcheinung auf der Bühne, die, obgleich er nur klein von Statur war, „Schönheit dem Auge und Muſik dem Ohre“ war. Nie ging er ohne Beifall von der Bühne hinweg; er allein gab einem Stüke Seele und Leben, das in der Schrift

des Dichters todt war; so lange er anwesend war, fesselte er Blicke und Gehör mit magischer Gewalt in so schweigende Ketten, daß Niemand Macht hatte zu sprechen oder hinwegzusehen. In Stimme und Mienen besaß er Alles, was entzückend ist; so reizend, sagt die Elegie, stand ihm seine Rede, so stimmte sein Gang zu seiner Rede, so zierte seine ganze Erscheinung beides, daß nie ein Wort fiel ohne die richtigste Wägung, als ein überflüssiger Ballast. Sein ganzes Spiel und Erscheinen änderte er, ein wunderbarer Proteus, mit Leichtigkeit von dem alten Lear zu dem jugendlichen Perikles; jeden Gedanken und jede Empfindung las man durchdringend deutlich auf seinem Gesichte. In seinem Mienenspiele förderte ihn die Kunst des Portraitirens, die er, wenn man den Lobgedichten auf ihn trauen darf, mit gleichem Geschicke übte wie seine Schauspielkunst. Dieser Eine Zug, den wir aus seiner Bildungsgeschichte wissen, deutet an, daß auch ihm so wenig wie Shakespeare Alles mühelos zufiel, daß beide vielmehr zu ihren ungemeinen Naturanlagen ungemeinen Fleiß und Studien hinzuthaten, um mit dem eigenen Vermögen nicht hinter den überkommenen Gaben zurückzubleiben. In Shakespeare's Stücken spielte er jede schwierigste Rolle; nur in eigentlich komischen Rollen trat er nicht auf. Man weiß aus ausdrücklichen Zeugnissen, daß er Hamlet, Richard III., Shylock, den Prinzen und König Heinrich V., Romeo, Brutus, Othello, Lear, Makbeth, Perikles und Coriolan gab. Wenn gleich es nach den Andeutungen im

Hamlet damals wie heute gewiſſe Rollenformen gab, wie den König, den Helden, den Liebhaber, den Böſewicht, ſo ſieht man, für Burbadge gab es dieſe nicht. Sein Spiel in dieſen verſchiedenſten Rollen wird immer gleich groß geweſen ſein: die ungemeinſten Schwierigkeiten ſchien er zu ſuchen und ſein Shakeſpeare ſie ihm zu bieten. Sehr möglich, daß Shakeſpeare den Perikles nur bearbeitete, um ſeinem Freunde Gelegenheit zu geben, in wenigen Stunden ein viel erſchüttertes Leben in allen Altersſtufen vor dem Zuſchauer vorübergehen zu laſſen. Wenn man aus den Winken der erwähnten Elegie auf Burbadge's Tod, in der ſeine Hauptrollen hier und da mit einigen charakteriſirenden Merkmalen bezeichnet ſind, ſo viel folgern darf, ſo wagte er in Hamlet, was kein Spieler nach ihm wieder gewagt hat und wagen wird: er gab den Helden nach der Vorſchrift des Dichters in jener weichen, fetten Körperfülle, die Ruhe und Unbeweglichkeit ſo gern erzeugt und in der höchſten Leidenſchaft mit jenem „knappen Athem", der ſo organiſirten Menſchen eigen iſt. Eine Hauptrolle, in der er mehr als in Allen das Herz rührte, war, der Elegie zufolge, der „bekümmerte" Mohr. Das Eine Beiwort ſcheint zu ſagen, daß er in die Grundtiefe des Shakeſpeare'ſchen Charakters hinabdrang und in ſeinem Spiele das Hauptgewicht auf jenen Gram der Enttäuſchung legte, der der „Wiederkehr des Chaos", der ausgebrochenen Wuth der Eiferſucht vorausgeht: auf die Stelle, wo der Charakter Othello's wahrhaft entwickelt

werden muß, wenn er nicht blos als ein willenloser und seiner selbst unmächtiger Barbar und das Stück als eine rohe Grausamkeit erscheinen soll. Die Tiefe der Einsicht und die Tiefe des Gefühls wären in dieser Auffassung, wenn wir in das Eine Wort nicht zuviel hineinlegen, gleichmäßig zu bewundern. Der Gipfel seines Spiels muß aber sein Richard III. gewesen sein. Der Dichter hat hier Alles zusammengethan, was einem Schauspieler die unüberwindlichsten Schwierigkeiten zu bereiten scheint. Ein unansehnliches, häßliches Geschöpf, das zugleich als ein Held an Tapferkeit handelt und als ein Verführer der Schönheit bezaubert; der Leitton durch diese nicht zusammenstimmenden Züge eine meisterhafte Heuchelkunst, die dem Schauspieler auferlegt, den Schauspieler im Leben auf der Bühne darzustellen, — eine solche Aufgabe überragt Alles, was dieser Kunst jemals zur Bemeisterung geboten werden konnte. Die Anekdote von der durch Burbadge's Spiel im Richard bezauberten Londonerin, die wir früher erzählten, mag wahr sein oder erfunden, so beweist sie, daß er die liebenswürdige Seite des glatten Heuchlers vortrefflich dargestellt haben muß; für den Nachdruck, mit dem er die kraftvolle Seite des Charakters hervorhob, spricht eine andere beglaubigtere Anekdote, die es beweist, wie er mit dieser Seite auf die derberen Naturkinder einen unverlöschlichen Eindruck gemacht hatte. Von einem Bischoff Corbet existirt die poetische Beschreibung einer Reise, die der Verfasser in England machte.

Er berichtet darin, Jahre nach Burbadge's Tod, wie er nach Bosworth kam. Dort erzählt ihm sein Wirth die Schlacht bei Bosworth, wo Richard III. blieb, als ob er dabei gewesen sei oder alle Historiker geprüft hätte; der Bischoff merkt durch, daß er blos in London Shakespeare's Stück gesehen hatte; und das bestätigt sich, als er sich an der lebhaftesten Stelle vergaß und die Kunst und die Geschichte vermischte: „Ein Königreich für ein Pferd, rief Richard," so wollte er sagen, und sagte Burbadge statt Richard.

Richards Nebenbuhler war Eduard Alleyn; obgleich er nicht zu Shakespeare's Truppe gehörte, ist es billig ihn zu erwähnen. Collier hat in den Schriften der Shakespearegesellschaft seine Memoiren geschrieben. Er spielte vielleicht schon seit 1580 und war um 1592 bereits in großem Rufe. Er war am liebsten in erhabenen Rollen gesehen, muß aber auch in komischen Parthieen aufgetreten sein, weil von ihm gerühmt wird, daß er die Tarlton und Kempe überboten habe, die in solchen Rollen ausgezeichnet waren. Er spielte die Helden in Greene's und Marlowe's Stücken, den Orlando, den Barabas, den Faust und Tamerlan, und das Publikum schien sich über den Vorzug seines Spiels und Richards zu streiten. Ob er in Shakespeare'schen Stücken je gespielt hat, wird zweifelhaft gemacht; er gab Lear, Heinrich VIII., Perikles, Romeo, Othello; man vermuthet aber, daß die Stücke durch Bearbeitung auf der fremden Bühne eingebürgert

werden mußten. Da die Gesellschaften Burbadge-Shakespeare's und Alleyns während des Baues des Globes 1594—96 in Newington-Butts nebeneinander spielten, so ist es immerhin möglich, daß eine Uebereinkunft getroffen war, die Alleyn den Gebrauch der Shakespeare'schen Stücke gestattete, zumal da Shakespeare, wie man aus einem Briefe der Frau Alleyn weiß, freundschaftlich mit der Familie stand. Daß Alleyn in der That Burbadge erreicht habe, möchte man bezweifeln. Seine Neigung ist so wenig wie Shakespeare's diesem Stande und dieser Kunst treu geblieben; er verließ die Bühne vorübergehend schon 1597, und 1605 für immer. Man kann bemerken, daß er seitdem außer seinen Geldgeschäften nichts mehr mit Bühne und Schauspielern zu thun hatte. Er hatte große Besitzthümer, gewiß nicht blos durch seine schauspielerischen Vortheile, erworben: er besaß zuletzt die Gutsherrschaften Dulwich und Lewisham, war einziger Besitzer der Fortuna, Haupteigenthümer an dem Blackfriartheater, an dem er, glaubt man, Shakespeare seinen Antheil abgekauft hatte, als dieser sich zurückzog; außerdem besaß er Ländereien in Yorkshire und Besitzthümer in Bishopsgate und im Kirchspiel Lambeth. Häuslich, sparsam, mildthätig, ein freundlich edler Mann war er immer gewesen; da er keine Familie hatte, so entschloß er sich, sein Vermögen auf die Stiftung des Dulwich Collegiums anzulegen, eines Hospitals zur Verpflegung alter und Erziehung junger Arme. Die Gründung dieser großen Anstalt ward 1619, sieben

Jahre vor Alleyn's Tode gefeiert; der Schauspieler beschämte die übelen Nachredner dieses Standes, und es ist ein sonderbarer Zufall, daß derselbe Geistliche Stephan Gosson, der lange vorher so heftig gegen Spiel und Spieler geeifert hatte, ein nächster Zuschauer bei dieser wohlthätigen Stiftung war.

In solche Umgebung kam Shakespeare, als er nach London übersiedelte, und zu jener Gesellschaft Burbadge's, wo er seine Landsleute fand, hinzutrat. Er selber bestieg als Schauspieler die Bühne. In jener Zeit, als man Dramen um des Lesens willen nicht schrieb, als die Trennung der Schauspielkunst und Dichtung noch nicht Statt hatte, war es nicht ungewöhnlich, daß die dramatischen Poeten zugleich Schauspieler waren; Greene, Marlowe, Lodge, Peele, Ben Jonson, Heywood, Webster, Field vereinigten beide Künste; wahrscheinlich auch Nash, Munday und Wilson. Was Shakespeare in dieser Kunst geleistet habe, darüber scheinen sich die Aeußerungen der Zeitgenossen und die Ueberlieferungen bei den Lebensbeschreibern geradezu zu widersprechen. Chettle nennt ihn in seiner Kunst vortrefflich; Audrey sagt, er habe außerordentlich gut gespielt, Rowe dagegen, er sei ein mittelmäßiger Spieler gewesen. Vielleicht streiten diese Angaben weniger miteinander, als es scheint. Collier's Vermuthung, es habe Shakespeare nur kleine Rollen gespielt, um im Schreiben weniger gestört zu sein, hat etwas sehr Natürliches und Wahrscheinliches in sich. Wir wissen,

daß er den Geiſt von Hamlets Vater ſpielte, und dieſe Rolle, heißt es, ſei der Gipfel ſeines Spieles geweſen; und einer ſeiner Brüder, Gilbert wahrſcheinlich, erinnerte ſich in hohem Alter, ihn in der Rolle des Adam in „Wie es euch gefällt“ geſehen zu haben. Dieß ſind untergeordnete, aber bedeutende Rollen; ganz recht ſagte Thomas Campbell, daß der Geiſt im Hamlet einen guten, ja großen Spieler verlange. Es war aber damals eine gewöhnliche Sitte, die abermals für die größere Ausbildung der ſceniſchen Kunſt ſpricht, daß Spieler von Rang mehrere Rollen, neben der Hauptrolle noch ganz niedere Parthieen ſpielten: dieß gab dem Ganzen Harmonie, erhielt die Gleichmäßigkeit des Genuſſes und des künſtleriſchen Eindrucks und befähigte die Dichter, auch dieſen untergeordneten Figuren volles Leben und Ausprägung zu geben. Wenn alſo Shakeſpeare, um ſeinem dichteriſchen Berufe obzuliegen; nur kleinere Rollen ſpielte, ſo ſpricht dieß noch nicht gegen ſeine ſchauſpieleriſche Befähigung; wenn er mehrere Rollen der genannten Art ſpielte, ſo ſpricht es vielmehr dafür. Allerdings aber hinderte eben dieſer Umſtand, daß er in dieſem Kunſtzweige jemals außerordentlich ſich hätte ausbilden oder hervortreten können. Zudem lag die Vergleichung einmal mit Burbadge zu nahe, neben dem ihn ein Kenner wie Southampton, ſelbſt indem er ihn auch als Spieler lobte, unwillkührlich herabſetzen mußte; und dann die Vergleichung des Schauſpielers Shakeſpeare mit dem Dichter, bei der jener jedenfalls

wieder zu kurz kommen mußte. Was ihn aber innerlichst hinderte, als Schauspieler so groß zu werden, wie als Dichter, das war seine sittliche Zerfallenheit mit diesem Stande. Sie hätte ihn von der Erreichung der höchsten Stufe dieser Kunst immer zurückgehalten, wenn sie ihn auch nicht bewogen hätte, die Bühne frühzeitig zu verlassen. Auf diese Vorgänge aber kommen wir später ausführlich zurück.

Shakespeare's erste dramatische Versuche.

Wir haben die Zustände der Bühne, auf die Shakespeare bei seiner Uebersiedelung nach London trat, wir haben die Beschaffenheit der Schauspieldichtung anzudeuten gesucht, zu deren Pflege und Ausbildung er nun den Marlowe und Greene, den Lodge und Chettle zur Seite trat. In der kurzen ersten Periode seiner dramatischen Dichtung sehen wir ihn mehr oder weniger in den Eigenheiten dieser Dichtung befangen, wir beobachten aber zugleich, wie schnell er sich aus der Planlosigkeit, der Härte und Rohheit ihrer Produkte loszuringen sucht; er erscheint auf der einen Seite als ein abhängiger Schüler, auf der andern als ein werdender Meister. Dieß Verhältniß drückt sich vollständig darin aus, daß seine ersten Stücke nur Bearbeitungen vorhandener älterer Dramen waren, auf die wir zum Theile schließen können, die wir zum Theile zur Vergleichung besitzen; daß sich der Bearbeiter aber schnell über seine Vorbilder erhob, und schon nach wenigen Jahren wie ein Riese über seine Zeitgenossen hervorragte. Perikles und Titus sind, das eine aus inneren Gründen, das andere nach einer überkommenen Notiz, solche Stücke

von einer anderen Hand, die Shakespeare nur überarbeitete. Der erste Theil von Heinrich VI. verräth wenigstens drei Hände, die daran Antheil haben. Von den zwei letzten Theilen ist das Original, wahrscheinlich von Greene, erhalten, dem Shakespeare Schritt um Schritt mit der Feile folgte. Zu der Komödie der Irrungen lag dem Dichter wahrscheinlich schon eine englische Bearbeitung der Plautinischen Menächmen vor; die Bezähmung einer Widerspenstigen ist nach einem roheren Stücke bearbeitet. Diese Schauspiele halten wir übereinstimmend mit den meisten englischen Kritikern für die ersten dramatischen Versuche unseres Dichters. Er erscheint uns in dem romantischen Schauspiele (Perikles) und in dem Trauerspiele (Titus) von seinen Vorarbeiten beherrscht, in der Historie (Heinrich VI.) mit einem treu beibehaltenen Originale ringend in einzelnen Zügen der Verbesserung; in den beiden Lustspielen tritt er schon über ältere Meister hinweg. Wo er künftig noch ferner ältere Schauspiele als Quelle seiner Dramen vor sich hatte, sind sie ihm nur Stoffe, wie jede Novelle oder Geschichterzählung, an deren Form er sich weiter nicht bindet; so im König Johann, aber bei weitem mehr in Heinrich IV. und V., in Maaß für Maaß und im König Lear. Diese Werke gehören daher, wie einer anderen Zeit, so auch einer anderen Betrachtung an. Jene sieben Stücke aber überblicken wir hier in einer Folge. Wir belauschen den bildenden Geist des jungen Dichters in der Werkstätte, wo er noch selber gebildet ward.

Titus Andronicus und Perikles.

Es iſt unbeſtritten, daß Titus Andronicus, wenn überhaupt ein Werk von Shakeſpeare, eine ſeiner erſten Arbeiten iſt. Ben Jonſon (in der Induction zu Bartholomew fair) ſagte im Jahre 1614, es werde der Andronicus (womit doch wohl unzweifelhaft dieſes Stück gemeint iſt) ſeit 25—30 Jahren gegeben; es würde daher auf alle Fälle aus den erſten Jahren von Shakeſpeare's Anweſenheit in London ſein. Es gibt aber unter den Leſern, die Shakeſpeare lieb gewonnen haben, wohl wenige, die nicht bewieſen zu ſehen wünſchten, daß dieſes Stück nicht von dem Dichter herrühre. Dieſem Wunſche entſpricht die Aeußerung eines Ravenſcroft, der 1687 dieſes Trauerſpiel umarbeitete, und der von einem alten Bühnenkenner gehört haben wollte, daß das Stück von einem andern Verfaſſer herrühre, und daß Shakeſpeare „nur einem oder zwei Hauptcharacteren einige Meiſterſtriche zugefügt habe.“ Unter den Meiſtern der engliſchen Kritik ſind die gewichtigſten Stimmen getheilt. Collier ſchreibt es ohne alles Bedenken Shakeſpeare zu und findet ſogar, in Uebereinſtimmung mit ſeinen Urtheilen über Marlowe, daß dem Stücke in Beurtheilung des poetiſchen Werthes Unrecht geſchehen ſei. Nathan Drake dagegen verwarf es

unbedingt. Coleridge nannte es, vielleicht bis auf einige Stellen, unächt, und Al. Dyce glaubt, daß die Yorkshire Tragödie mehr Anſpruch habe, in die Reihe der Shakeſpeare'ſchen Stücke aufgenommen zu werden als Titus.

Was man gern wünſcht das glaubt man gern. In dieſem Falle aber ſtehen große und gewichtige Gründe, die für Shakeſpeare's Autorſchaft zeugen, dem Wunſche und dem leichtfertigen Glauben entgegen. Das ausdrückliche Zeugniß eines kundigen Zeitgenoſſen, Meres, der im Jahre 1598 eine Reihe Shakeſpeare'ſcher Stücke nennt, führt Titus unter dieſen ausdrücklich an. Die Freunde Shakeſpeare's ſelbſt haben es in die Ausgabe ſeiner Werke aufgenommen. Beides ſteht mit der Ueberlieferung des Ravenſcroft allerdings nicht im Widerſpruch, hindert aber in jedem Fall, das Stück geradezu als untergeſchoben auszuſcheiden.

Wie ſich hier dieſe Zeugniſſe einander entgegenſtehen, ſo ſcheint es führt auch die innere Beſchaffenheit des Stücks und die Gründe, die man daher leitet, mehr zu Zweifeln als zur Gewißheit. Es iſt wahr, Titus Andronicus gehört in Materie wie im Styl vollkommen der älteren Schule an, die von Shakeſpeare beſeitigt war. Aus ſeinen Werken kommend fühlt man ſich hier fremd und abgeſtoßen; lieſt man das Stück aber in einer Reihe mit Marlowe's, Lodge's und ähnlichen Werken, ganz beſonders neben Kyd's ſpaniſcher Tragödie, ſo iſt man auf

einerlei Boden. Wer von Shakespeare's schauerlichsten Tragödien erschüttert hereintritt in die gehäuften Greuel dieses Trauerspiels, der empfindet ohne Mühe, welch ein Unterschied ist zwischen jener feinsinnigen Kunst, die das Unheil das sie schildert in seiner ganzen Entsetzlichkeit mitfühlt und rasch darüber hinwegführt, und die dazu kein Unheil über die Menschen hereinbrechen läßt, das sie nicht in eigner Schuld und Natur tragen, und der Rohheit hier, die sich stumpfsinnig an der leidenden Unschuld, an der zur Schau getragenen Qual, an ausgeschnittenen Zungen und abgehauenen Händen in behaglicher Breite der Schilderung freut. Wer den bösartigsten aller Charaktere, die Shakespeare geschildert hat, mit diesem Aaron vergleicht, der den Tag verflucht an dem er nichts übles gethan, der wird durchfühlen, daß dort immer ein Rest von Menschheit erhalten bleibt, wo hier nur ein „widriges Thier" unnatürliche Thaten und Worte ausübt und spricht. Wenn nun der ganze Eindruck, den man aus dieser blutigen Materie und ihrer Behandlung davon nimmt, mit fast überwältigender Ueberzeugung gegen die Shakespeare'sche Herkunft des Stückes spricht, so ist es immer gut, sich aller der Verhältnisse in der Zeit und an dem Dichter zu erinnern, die dieser Ueberzeugung möglicherweise ein Gegengewicht halten können. Das Maaß, die Feinfühligkeit, die der Dichter in seinem Alter erwarb, mußte nicht nothwendig eine Eigenschaft gleich seiner ersten Jugend sein. Wäre das Stück wie es ist aus seiner

jugendlichen Feder gefloſſen, ſo iſt es wahr, es muß ein gewaltiger, ja faſt gewaltſamer Umſchwung in ſeiner ſittlichen und äſthetiſchen Natur frühe und gleichſam mit einem Schlage in ihm vorgegangen ſein. Aber ein ſolcher Umſchlag iſt in den viel weniger kraftvollen Dichtercharakteren unſerer Göthe und Schiller auch vorgegangen; er hat in einem grellern oder feineren Grade in jedem Falle in Shakeſpeare Statt gehabt. Wir haben den Dichter in ſeiner Wildlingsperiode kennen gelernt; in dieſe Zeit müßte dieß Stück fallen; den Auslegern iſt ſelbſt eine Stelle aufgefallen (II, 1.) die an ſeinen Wilddiebſtahl erinnern könnte. Es wäre die Frage, ob in der erſten Heftigkeit der Jugend, die ſich ſo gern in menſchenfeindliche Stimmungen zwingt, dieſer gewaltige Ausdruck des Haſſes, des Rache- und Blutdurſtes, der dieſes ganze Stück beherrſcht, in dieſem Menſchen, in jener Zeit, irgend mehr bedeutet, als Schillers Räuber, als Gerſtenbergs Ugolino im achtzehnten Jahrhundert in Deutſchland und in einem milderen Geſchlechte bedeuteten. Indem ein Dichter von ſolchem Selbſtgefühle wie Shakeſpeare ſeinen erſten Wettlauf wagte, lag es ihm nahe ſich mit dem ſieggewohnteſten ſeiner Zeitgenoſſen zu meſſen; das war Marlowe. Ihn mit ſeinen eigenen Waffen zu ſchlagen, wäre der ſicherſte Weg zu einem plötzlichen Siege geweſen. Und wie ſollte ein angehender Dichter gerade dieſen Weg verſchmähen? In jener Zeit waren Blut- und Schreckenſzenen auf der großen Bühne des wirklichen Lebens nicht ſo ſelten wie

bei uns; auf der Bühne der Kunst empfahlen sie gerade ein Stück dem Geschlechte, dem der stärkere Nervenreiz der wohlthätigere war. Es ist aus Ben Jonsons angeführtem Zeugnisse schon klar, daß Titus ein gerngesehenes Stück war, das sich auf der Bühne, ebenso wie unsere „Räuber", im Beifall erhielt. Dieser Billigung des Volkes ferner konnte der Dichter des Titus noch eine höhere zur Seite stellen. Wer er sein mochte, er war eben so sehr wie der Dichter von Venus und Lucretia von den frischen Erinnerungen der klassischen Schule noch erfüllt; lateinische Citate, Vorliebe für Ovid und Virgil, für die Fabeln von Troja und die trojanische Parthei, stete Beziehungen auf alte Mythologie und Geschichte beherrschen das ganze Stück. Man hat eine Anspielung auf Sophokles' Ajax, man hat Anklänge an Stellen des Seneka darin gefunden. Gewiß war die ganze tragische Sage Roms und Griechenlands dem Dichter gegenwärtig; man weiß daß sie des greuelvollen Stoffes voll ist. Ihn sammelte der gelehrte Poet, gleichsam um aus altanerkanntem poetischem Stoffe sein Stück und dessen Handlung zusammenzusetzen. Wie Titus seine Rache vor Tamora verstellt, spielt er die Rolle des Brutus; wie er seine Tochter ersticht, die des Virginius; das schaudervolle Schicksal der Lavinia ist die Mythe von Tereus und Progne; Titus Rache an den Söhnen der Tamora die von Atreus und Thyest; Andere Züge erinnern an Aeneas und Dido, an Lucretia, an Coriolan. Aus diesen Flicken vieler Fabeln seine Eine Fabel

bildend und den Stoff vieler alter Tragödien in Eine zusammenfügend mochte der Dichter glauben, den Seneka aufs sicherste überboten zu haben.

Was von dem Stoff und Inhalt des Stückes gilt, dasselbe gilt auch von der Form. Bei Coleridge entschied schon der bloße Versbau und Styl gegen die Aechtheit desselben. Denn in diesem regelmäßigen Blancverse, wo immer der Sinn mit dem Verse schließt, hat Shakespeare sonst nirgends geschrieben. Dieser im Allgemeinen leichte, bilderlose Vortrag, ohne all den tiefsinnigen Hang zu gewählten Ausdrücken, zu ungewöhnlichen Wendungen, zu sinnigen Sprüchen und Sentenzen ist Shakespeare sonst nicht eigen. Dieser großartige typhonische Bombast in dem Munde jenes Mohren, der „wenn er wider den Trotzenden anstürmt, mehr schwillt als der erhitzte Eber, die Berglöwin oder der Ocean," dieß übertriebene mimische Spiel der Wuth, „die die Brust mit der Faust tyrannisirt," dieß ist in Wahrheit jenes Ueberherodisiren des Herodes, das wir den Dichter im Hamlet so verabscheuen sehen. Doch kann man auch hier sagen: einem Anfänger wie Shakespeare sei es natürlich gewesen, sich von dem falschen Geschmacke der Zeit hinreißen zu lassen, einem Talente wie ihm ein leichtes, diesen fremden Styl nachzubilden. Wenn wir für die Aechtheit der erzählenden Gedichte Shakespeare's kein Zeugniß hätten, so würde auch sie kaum Jemand für seine Werke gehalten haben. So gut er den Conceptenstyl der Schäferpoesie, die Lyrik

der Italiener, den Ton des sächsischen Volksliedes mit Meisterhand nachzuahmen wußte, eben so gut, ja viel leichter mußte es ihm sein, den betäubenden Styl eines Kyd und Marlowe zu treffen. Dabei muß man zugestehen, daß wenigstens stellenweise der Vortrag Shakespeare nicht ganz fremd ist. Der dritte Akt zeichnet sich durch hochtrabenden Schwulst, der erste durch Kahlheit und Trockenheit aus; der zweite dagegen hat vieles von jener ovidischen Ueppigkeit, jener Schilderei und jenen Concepten, die wir auch in Venus und Lucretia finden, an die sogar einzelne Stellen und Ausdrücke erinnern können. Dort witterte auch Coleridge die Hand von Shakespeare, der in diesen Dingen die feinste Spürung hatte.

In diesen Zweifeln für und wider, in diesen gegentheiligen Erwägungen fühlt man sich bei der Tradition jenes Ravenscroft am meisten beruhigt, daß Shakespeare im Titus nur ein älteres Stück überarbeitet habe. Vers, Stoff und Behandlung erscheint selbst dem deutschen Leser auch in der Uebersetzung im Allgemeinen ganz unshakespearisch. Nur in einzelnen Zuthaten und der Färbung einzelner Stellen, sagten wir, findet sich ein Anklang an den Ton seiner erzählenden Gedichte. Das Ganze lautet weniger wie das Anfangswerk eines großen Talentes, als vielmehr wie das Produkt eines mittelmäßigen Geistes, der sich in einer gewissen freudigen Sicherheit schon auf seiner Höhe fühlt. Was aber in unserer Ansicht gegen die Shakespeare'sche Autorschaft entscheidend

ſpricht, iſt die Rohheit der Charakteriſtik, der Mangel der gewöhnlichſten Wahrſcheinlichkeit in den Handlungen und die Plumpheit ihrer Motivirung. Der Styl eines jungen Schriftſtellers läßt ſich verbilden, ſein Geſchmack geht faſt nothwendig im Anfang irre; was aber tiefer liegt als all dieß Kleid und Zier der Kunſt, die Beurtheilung der Menſchen, die Herleitung der Beweggründe ihres Handelns, die allgemeine Anſchauung menſchlicher Natur, dieß liegt in ſeinem urſprünglichen Theile in uns angeboren, und ſein auszubildender Theil pflegt ſich im Schutze des Inſtinktes frühe zu bilden. Welches Stück von Shakeſpeare wir immer für ſein erſtes halten wollen, überall, ſelbſt in ſeinen Erzählungen ſind die Charaktere mit ſicherer Hand gezeichnet; die Linien mögen noch ſchwach und blaß ſein, nirgends ſind ſie mit eckiger oder verzerrender Hand gezogen wie hier. Und dann: Shakeſpeare hat für die abentheuerlichſten Handlungen, die er nach überlieferten Stoffen zu behandeln unternahm, die natürlichſten Beweggründe zu finden gewußt, und dieß ſchon in ſeinen früheſten Stücken, nirgends aber hat er ſo die Fabel ſeines Stückes auf die platteſte Unwahrſcheinlichkeit gegründet wie hier. Man darf ſich nur der Hauptzüge des Stückes und des Helden einfach erinnern. Titus, durch Kriegsruhm in die Lage geſetzt über den Kaiſerthron von Rom zu verfügen, macht Saturnin in edelmüthiger Treue zum Imperator, will ihm gegen den Willen ſeiner Söhne die bereits an Baſſianus verlobte Tochter Lavinia zur Gattin

geben, und tödtet sogar in seinem treuen Diensteifer einen der widerspenstigen Söhne. Zugleich schenkt er dem neuen Kaiser die gefangene Gothin Tamora, der er so eben als ein Racheopfer für seine gefallenen Söhne die ihrigen getödtet hatte. Der Kaiser sieht sie, verläßt die Lavinia und heirathet die Gothin; und Titus, der so den schnöden Undank dessen erfahren hat, dessen Wohlthäter und Erhöher er war, erwartet nun Dank von Tamora für ihre Erhöhung, der er kaum erst die Söhne geschlachtet! Die Rachebrütende dagegen läßt durch ihre Söhne des Titus Schwiegersohn ermorden und seine Tochter Lavinia entehren und verstümmeln; der Vater ahnt nichts von ihrer Rache. Die Tochter hört über die Urheber der That reden und rathen, hört ihre Brüder beschuldigen, ihren Gatten (Bassianus) ermordet zu haben; der Zunge beraubt kann sie nicht sprechen, es ist aber auch als ob sie nicht hören könnte; man fragt sie nicht, sie weiß bei keiner falschen Vermuthung nur den Kopf zu schütteln. Erst spät wird durch Zufall der Weg gefunden, ihr einen Stab in den Mund zu geben, womit sie die Namen der Thäter in den Sand schreibt. Der stumpfsinnige Polterer, der bisher Brutus in der That und nach dem Sinne des Namens war, spielt nun den Brutus, und mit der ähnlichen plumpen Verstellung der Rache läßt sich nun die schlaue Tamora in ihre Schlingen locken, wie vorher Titus selbst. Wer diese rohe psychologische Kunst vergleicht mit den feinen Zügen, mit denen gleich in des Dichters

Erstling, Venus und Adonis, selbst unter der Verbildung einer geschrobenen Darstellungsart, die zwei handelnden Figuren so gefällig und naturtreu umschrieben sind, daß sie der bildende Künstler mühelos dem Poeten nachzeichnen würde, der wird es nur schwer für möglich halten, daß derselbe Dichter selbst in seinen äußersten Verirrungen zu dieser Abstumpfung jener feineren Natur gekommen wäre, die er sonst nirgends verleugnet.

Fragt man, wie es möglich war, daß Shakespeare mit dieser feineren Natur ein solches Stück auch nur zur Bearbeitung gewählt habe, so muß man nicht vergessen, daß der beginnende Dichter in seinem Geschmacke immer der Menge huldigen wird, und daß in jener Zeit der jungblühenden Bühne die Speculation auf einen solchen im Anfange mehr einwirken mochte als die Forderung des Kunstideals. Eben dieß muß auch die Wahl des Perikles erklären; selbst wenn es sich erweisen sollte, daß Shakespeare dieß Stück erst in einer reiferen Zeit sich durch Bearbeitung angeeignet hätte. Wie gern spielt das große Genie einmal mit einem kleinen Stoffe, um den es das Publikum empfänglich versammelt sieht; So hat auch unser Göthe den Text der Zauberflöte und die komischen Charaktere sehr untergeordneter Lustspiele gelegentlich zu bearbeiten nicht verschmäht! Solche Stücke wie Titus und Perikles waren mehr auf die Sehweite des gewöhnlichen Publikums gestellt; daß der Perikles im glücklichen Wurfe den großen Beifall gewann, weiß man aus ausdrücklichen

Zeugnissen; auf den Titeln der Ausgaben heißt es ein vielbewundertes, in Prologen anderer Schauspiele ein glückliches Stück; der Prolog des Perikles selbst sagt, es sei dieser Gesang bei Festen und Feiertagen gesungen und Herren und Frauen zur Erholung gelesen worden. Diese Popularität lag auf dem Stoffe, der ursprünglich aus einem griechischen Romane stammt, der ins 5.—6. Jahrhundert fallen mag. Aus dem Pantheon von Gottfried von Viterbo ging die Geschichte, deren Held nur auf der englischen Bühne Perikles, sonst überall Apollonius von Tyrus heißt, in alle Welt und Sprachen aus, in Romane, Volksbücher und Gedichte. In England ist die Sage schon ins Angelsächsische übersetzt gewesen; der Dichter unseres Schauspiels hatte sie in zwei englischen Bearbeitungen zur Benutzung vor sich, in Lorenz Twine's (pattern of painfull adventures, 1576) prosaischer Uebersetzung der Gesta Romanorum, und in der poetischen Erzählung der confessio amantis (vor 1393) von John Gower, einem Zeitgenossen Chaucer's: beide Quellen sind in Collier's Shakespearebibliothek abgedruckt. Bei Twine hat die Erzählung noch mehr antikes Colorit, die Scenen im Pentapolis tragen mehr homerische Färbung und erinnern entschiedener an Nausikaa und an Odysseus' Erscheinen bei den Phäaken, obgleich diese Reminiscenz auch in der Erzählung bei Gower und in dem Schauspiele noch auffällt, wo ihr ein ganz ritterlicher Anstrich gegeben ist. Die Sage vom Apollonius trat in die

Reihe der beliebtesten Romane, und wie wir oben sahen, so charakterisirt es die Zeit vor Shakespeare, daß in ihr viele solcher Stoffe aus altgriechischen und aus Ritterromanen zu Schauspielen verarbeitet wurden. Die Vielheit der Abentheuer und Fakten reizte eben das schaulustige Volk, wie auch bei uns die romantischen Schauspiele eines Kotzebue eine Weile sich neben Göthe's und Schillers Werken des großen Beifalls erfreuten. Die Liebhaberei an dem Stoffe des Perikles trug sich so aus der epischen Form auf die dramatische über, wie roh er in ihr bearbeitet sein mochte. Hier in Perikles ist die Kunst, eine Erzählung in eine dramatisch lebendige Handlung umzubilden, eben die Kunst, deren Shakespeare in dem sichersten Takte von früh auf Meister war, noch ganz auf der Kinderstufe. Das Epos ist nur theilweise in Scenen gesetzt; was die Darstellung nicht ausführen kann, so sagt der Prolog selbst, wird durch Erzählung oder durch pantomimische Bilder ergänzt; die Prologe sind sehr bezeichnend dem alten Erzähler Gower in den Mund gelegt; er führt gleichsam das Stück auf, und führt es erzählend fort, wo die Scene stockt; wie ein Bänkelsänger sein Wachstuchbild, so deutet er die stummen Auftritte in den vierfüßigen Jamben und der alterthümelnden Sprache der alten Quellen, die in Shakespeare's Zeit anklangen wie uns die drolligen Verse des Hans Sachs. Mit gutem Humor belächelt der Prolog selber die schnellwachsende Scene, in der der Zuschauer den Lebenslauf des Helden von seiner Jugend

bis zu seinem höchsten Alter durchfliegt; der lahme Fuß seines Reimes muß die geflügelte Zeit weiter tragen, und den Gedankenflug der Zuhörer zu Hülfe rufen, um die langen Meilen zu kürzen und die Meere in Nußschalen zu durchsegeln. Hier ist keine Einheit der Handlung, sondern nur eine Einheit der Person; hier ist keine innere Nothwendigkeit des Geschehenden, sondern eine äußere Gewalt, ein blinder Zufall gestaltet die Abentheuer des Helden. Auch eine Einheit des Gedankens, wie ihn Shakespeare immer zur Seele seiner Stücke nahm, verbindet die Theile nicht; höchstens knüpft eine moralische Tendenz den Anfang und das Ende des Stückes zusammen. Der dramatische Dichter legt dem (Prolog) Gower, in dessen Erzählung er eben diese Moral schon vorfand, am Schlusse des Stückes selbst die Hinweisung auf den grellen sittlichen Gegensatz in den Mund, zwischen der Tochter des Antiochus, die, im Glücke schwimmend, ohne Reiz und Versuchung in unnatürlicher Blutschande lebt, und der Tochter des Perikles, die vom Unglücke gepeitscht und in den Schlingen der Gewalt und Verführung eine Heilige bleibt und aus Sündern Heilige macht. Wie in dem Titus Andronicus der Gedanke, die Leidenschaft der Rache in ihren reinen und unreinen Beweggründen und Spielarten darzustellen, zwei- und dreifach gesättigt festgehalten ist, so ist hier der Gegensatz der Keuschheit und Unkeuschheit die sittliche Lehre, die, nach Art der Moralitäten, grell und fadenscheinig am Anfange und Ende des Stückes hervor-

blickt; nicht in jener feinen künstlerischen Verschleierung, mit der Shakespeare seine sittliche Lehre nicht in der Reflexion hervortreten läßt, sondern in der Thatsache verbirgt. Wie nachdrucksvoll aber im Perikles die Moral hervorgehoben ist, alle die mittleren Scenen des Stückes haben mit diesem Gedanken gleichwohl keinen Zusammenhang, es müßte denn sein um zu erklären, wie die Heldin der zweiten Hälfte geboren ward, oder um den Helden aus seiner Jugend an einem Faden dürftiger und trockener Auftritte zu seinem Alter herüberzuführen. Alle englischen Kritiker sind einig, dieses Gerippe des abentheuerlichen, rohen, schlecht versificirten Stückes Shakespeare abzusprechen; man weiß, daß es ein älteres Drama dieses Namens gab; in dieses hat dann Shakespeare aber einige Züge eingetragen, die man mit besserem Rechte Meisterstriche nennen kann, als die er im Titus hinzugethan haben mag.

Wer den Perikles aufmerksam liest, findet mit Leichtigkeit, daß alle jene Scenen, wo in dem Stoffe eine natürliche Anlage ist, wo sich große Leidenschaften entwickeln, vorzugsweise die Scenen, wo Perikles und Maria spielen, in abstechender Fülle aus der Magerheit des Ganzen heraustreten. Shakespeare's Hand (auch darüber ist in England Jedermann einig und es begreift sich nicht, warum das Stück in der Uebersetzung von Schlegel und Tieck nicht aufgenommen ist) ist hier unverkennbar: so in der feinen Behandlung des Incests im Anfange des Stückes;

in der Scene des Seesturmes (III, 1); ganz besonders im letzten Akte, wo das Wiedersehen des Perikles und seiner Tochter — eine Scene, die schon in der Erzählung Twine's eigenthümlichen Reiz hat — eine Schilderung bildet, die mit den besten Leistungen des Dichters Schritt halten kann. Der tiefsinnige Zug der Rede, die Metaphern, die inhaltvolle Kürze und natürliche Würde, alle die eigenthümlichen Züge Shakespeare'scher Rede, die im Titus verschwinden, liegen hier zu Tage. Auch diese vervollkommneten und volleren Scenen sind nur Skizzen; skizzirt ist auch die Behandlung selbst der beiden Hauptcharaktere; aber es sind meisterhafte Skizzen, die mit den breiten Ausführungen der barbarischen Charaktere im Titus in einem seltsamen Contraste der Zartheit stehen. Es ist eine ungewöhnliche Rolle, die Marina in dem Hause des Lasters zu spielen hat; der Dichter fand diese Scenen schon in den alten Erzählungen angelegt; es galt sie in dem Charakter zu begründen. Aber wie diese Marina erscheint, den Neid waffnend mit ihren Reizen und Gaben, die Nachstellung entwaffnend; wie sie auf die Bühne tritt, Blumen streuend für ihre gestorbene Amme; wie wir sie kennen lernen als ein so süß zartes Geschöpf, das nie eine Fliege tödten konnte, Einmal aus Versehen einen Wurm zertrat, und um ihn weinte; wie sie ihr Vater schildert: „gleich einem Pallaste, in dem die gekrönte Wahrheit wohnen sollte; gleich der Geduld, die die Ausschweifung außer Wirksamkeit lächelt," so ist dieß wohl eine Natur, die

fähig scheint, unter den Unreinsten lauter zu bleiben und, wie ihre Verfolgerin sagt, aus dem Teufel einen Puritaner zu machen. Dieser Charakter liegt klar am Tage; der des Perikles ist tiefer gelegt. Nathan Drake fand in ihm, der von Hoffnung getragen, kühn und unternehmend sei, das Muster der Ritterschaft, den geschwornen Diener des Ruhmes und der Liebe. So kann man preisend mißverstehen. Dieser romantische Dulder trägt vielmehr gerade die schärfsten Züge, die ihn dem vagen Charakter der Ritterschaft entrücken. Ein Zug der geistigen und Gemüthstiefe, ein Zug der Melancholie gibt ihm jene reizbare Natur, die ihn wohl, so lange er arglos ist, gleichgültig gegen Gefahr läßt, nachdem er aber einmal in das Arg der Menschen gespäht, mehr zaghaft als kühn, mehr aufgeregt und unruhig als unternehmend macht. Die Beweggründe die ihn bestimmen, die lebensgefährliche Werbung um Antiochus' Tochter zu wagen, hat der Dichter nicht voraus geschildert, aber nachträglich angedeutet. Der Mann, der, als er die Schmach des Hauses übersieht in das er gerathen ist, so schnell und scharfsinnig die Gefahr erkennt, die ihm droht, der die böse Natur des sündigen Vaters im Nu durchschaut, als er bemerkt, daß er nicht mehr vor seiner eigenen Schmach erröthet und auf ihre Entdeckung so geschmeidig wird; der eben so sittig als klug das durchschaute Verhältniß nicht offen, kaum vor sich selbst zu nennen wagt, und vor sich hin in tiefsinnigen Gedanken seine Lage erwägt, der Mann, der Räthsel

spricht, kann auch fähig gedacht werden, Räthsel zu lösen. Und Er, dessen Phantasie nachher die angeregte Furcht mit den Vorstellungen von tausend Gefahren ausfüllt, dessen Gemüth die finsterste Schwermuth ergreift, er erscheint auch in diesen Zügen als eine Natur von so vortretenden geistigen Eigenschaften, daß er mehr auf diese als nur auf das Glück vertrauend unternehmen durfte, das gefahrdrohende Räthsel der Tochter des Antiochus zu errathen. Aufregung, Furcht und Mißtrauen treiben ihn dann in die weite Welt und bewegen ihn bei seinem Glücke in Pentapolis, wie in der Gefahr in Antiochien; dem Unglücke sich beugend, mehr edel und zart als keck, verbirgt er sich sorgsam und fürchtet in ganz anderer Lage dieselben Schlingen wie bei Antiochus: dieß sind wohl absichtliche Zusätze des letzten Bearbeiters, denn in der Sage und in den englischen Erzählungen derselben nennt Perikles seinen Namen und Herkunft gleich anfangs. Die Gefühligkeit seines Wesens, die ihn sorglich im Augenblicke des ruhigen Handelns macht, macht ihn erregt im Unglücke und raubt ihm die Widerstandkraft im Leiden. Dieselbe heftige Bewegung, dieselbe Versenkung in Schwermuth, denselben Wechsel seines Inneren, den er im ersten Akte nach seinem Abentheuer in Antiochien an sich selbst bemerkt, erleben wir daher steigend in ihm wieder nach dem vermutheten Tode seines Weibes und seines Kindes; wie damals wirft er sich wieder in die weite Welt und überläßt sich maaßlosem Grame, der Menschen

und seiner selbst vergessend, bis ihn die unerkannte Tochter sich selbst wiedergiebt und er zugleich mit sich selber auch Tochter und Gattin wiederfindet. Der ekstatische Uebergang von Leid und Freude ist hier mit eben der Meisterschaft angedeutet, wie vorher die plötzlichen Abfälle aus Hoffnung und Glück in Melancholie und Trauer. Wir sagten oben, es ist dieß nur in Umrissen hingeworfen; aber viel mehr als dieß auszuführen und in bestimmte Gestalt zu bringen, ist einem großen Schauspieler Raum genug gegeben in dieser Rolle. Wir vermutheten daher oben, Shakespeare möchte dieses in allen anderen Theilen höchst unbedeutende und geringe Stück nur deßhalb gewählt haben, um seinem Burbadge, der diese Rolle spielte, eine schwierige Aufgabe mehr zu bereiten.

Dieß würden wir fast für ausgemacht halten, wenn das Stück erst um das Jahr 1609, wo es mit dem Beisatze „neulich aufgeführt" zum erstenmale gedruckt erschien, von Shakespeare bearbeitet sein sollte, wie Collier annimmt. In diesem Falle würden wir hier das Stück an unrechter Stelle besprochen haben. Drake und Dyce setzen es in das Jahr 1590. Dryden, in einem Prologe, den er 1675 zu der Circe von Karl Davenant schrieb, nennt es ausdrücklich Shakespeare's erstes Stück und entschuldigt damit seine Schwächen. Man muß gestehen, es ist schwer zu glauben, daß, auch selbst in einem Zwecke wie der angegebene, Shakespeare sich in jener Zeit seiner höchsten Reife sollte ein Stück wie den Perikles zum erstenmale

angeeignet haben. Vergleicht man die verfänglichen Scenen des vierten Aktes mit dem ähnlichen in Maaß für Maaß, einem Stücke, das vor 1609 geschrieben ist, so glaubt man ungern, daß Shakespeare diese überwürzte Speise „für die Million“ in dieser Zeit geschrieben oder auch nur aus der Hand eines Anderen stehen gelassen hätte. Man wird dann immer aufs neue fühlen, daß Shakespeare, wie derb er uns erscheine, seinen roheren Zeitgenossen gegenüber überall dasselbe Maaß einer feineren Sitte in sich trug, das auch unsere Schiller und Göthe selbst in ihren ersten Produkten schon vor ihren Freunden und Dichtergenossen auszeichnete. Wir möchten daher lieber annehmen, daß Shakespeare das Stück schon in jener Zeit sich zu eigen gemacht, für die sich eine ungefähre Bestimmung in dem Stücke selbst findet: der Hauptmann der Seeräuber, die Marina rauben, heißt Valdes, und dieß ist der Name eines spanischen Admirals, der 1588 von Francis Drake gefangen wurde. Er ist unstreitig in das Stück eingegangen, als der Eindruck des Ereignisses noch neu war. Um die Zeit, als das Stück mit Shakespeare's Namen (1609) gedruckt wurde, mag es dann vielleicht für Burbadge's Spiel neu zugerichtet und durch dasselbe zu seinem neuen Ruhme gelangt sein. Daß es damals frisches Aufsehen erregte, geht schon daraus hervor, daß aus dem eben aufgeführten Stücke und aus Twine's Erzählung Jemand 1608 eine Novelle zusammensetzte: „die Geschichte des Perikles, wie sie neulich durch den würdi-

gen und alten Poeten Gower aufgeführt ward.“ In ihr liest man die jambischen Verse und die Stellen unseres in Prosa umgesetzten Stückes vielfach heraus, aber in einer Weise, die uns schließen läßt, es sei das Stück wohl in einer vollkommneren Gestalt damals gegeben worden, als in der wir es jetzt lesen. Shakespeare's Feder (so leicht unterscheidbar ist sie) ist in dieser übertragenen Prosa in Ausdrücken wieder erkannt worden, die sich nicht in dem Stücke finden, die aber auf der Bühne gesprochen worden sein müssen. Als Perikles (3, 1) das im Meersturme geborene Kind empfängt, sagt er: Du wirst so rauh bewillkommt von der Welt, wie nie ein Fürstenkind. Dazu setzt die Novelle die Anrede: Armes Zollgroß Natur (poor inch of nature), drei bloße Worte, aus denen ein Jeder unseren Dichter heraushören wird. So lesen wir denn vielleicht dieß Stück in einer Gestalt, die es weder trug, als Shakespeare die erste, noch da er die letzte Hand daran legte.

Heinrich VI.

Unsere Bemerkungen zu den beiden Stücken, die wir besprochen haben, waren wesentlich kritischer Natur, denn es kam in der That weniger darauf an, ihren geringen Werth zu bestimmen, als ihre Entstehung und den Antheil, den Shakespeare an ihnen hatte. Auch bei den drei

Theilen der Historie von Heinrich VI. wird die Erörterung meiſt kritiſcher Art ſein, vorzugsweiſe aber die zu dem erſten Theile, deſſen Betrachtung von der der beiden letzten ganz abgetrennt werden muß. Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. ſind von Shakeſpeare nach einem vorhandenen Originale überarbeitet, das im Vergleiche zu den hiſtoriſchen Dramen, die vor Shakeſpeare exiſtirten, ein ſo hervortretendes Werk iſt, daß unſer Dichter wohl frühe dadurch auf den Gedanken gebracht werden konnte, nicht allein ſie durch ſeine Bearbeitung ſich anzueignen, ſondern auch die ganze Reihe ſeiner Hiſtorien nach den Thatſachen nicht nur, ſondern ſogar dem leitenden Gedanken nach, dieſen beiden Stücken anzuſchieben. Zu dem erſten Theile dagegen beſitzen wir keine Quelle; er iſt ſeinem Inhalte nach nur ſehr locker mit den beiden letzten Theilen verbunden und dieſe Verbindung iſt wahrſcheinlich erſt ſpäter in das Stück hineingetragen. Die letzten Theile enthalten das Gegenſtück zu Shakeſpeare's Richard II. und Heinrich IV.; wie dieſe Stücke die Erhebung des Hauſes Lancaſter, ſo behandeln ſie die Vergeltung des Hauſes York; der erſte Theil dagegen behandelte in einer urſprünglichen Geſtalt wohl nur die franzöſiſchen Kriege unter Heinrich VI. und die inneren Zwiſte, die die Verluſte in Frankreich veranlaßten. Der Satyriker Thomas Naſh ſpielt 1592 (in Pierce Penniless' supplication to the devil) auf ein Stück an, in dem, wie er ſagt, der tapfere Talbot, der Schrecken der Franzoſen, gleichſam

vom Grabe erſtanden auf der Bühne wieder triumphire. Ob nun die Anſpielung auf unſer Stück oder auf einen anderen Heinrich VI. geht, der, wie wir wiſſen, 1562 von Henslowe's Geſellſchaft geſpielt ward, ſo iſt doch dieß in der That der weſentliche Gegenſtand unſeres Stückes; was ſich auf den emporkommenden York und ſeine politiſchen Plane bezieht, iſt faſt ohne Zweifel von Shakeſpeare erſt zugeſetzt, um das Stück mit jenen beiden zu verbinden. Daß Shakeſpeare an dem Stücke anderen Antheil habe, als eben dieſen, iſt faſt mit Beſtimmtheit zu verneinen. Seit Marlowe's ausführlicher Abhandlung über die drei Theile von Heinrich VI. bis auf Dyce ſpricht man in England dieſen erſten Theil unſerem Dichter am liebſten ganz ab. Er ſieht ſchon durch die außerordentliche Oſtentation mit vielfältiger Gelehrſamkeit Shakeſpeare nicht gerade ähnlich; auch nicht in der Schreibart. Coleridge hieß die Rede Bedfords am Anfange des Stückes mit dem Blancverſe in Shakeſpeare's erſten ächten Stücken vergleichen, und wenn man ſie dann Shakeſpeariſch finde, ſo werde er ſagen, man habe Ohren, aber kein Ohr. Hat der Stoff den Dichter bewogen, ſich das Stück zur Ergänzung der zwei folgenden Theile anzueignen, ſo iſt ohne Frage ſein Antheil daran ein ſehr geringer. Daß er ſelbſt, nach der damaligen Sitte, das Stück urſprünglich in Geſellſchaft mit anderen Dichtern gearbeitet habe, iſt uns nicht glaublich, weil ein Mann von dem Selbſtgefühle Shakeſpeare's die ganze Unnatur dieſes Gebrauches

früh empfinden mußte. Wohl ist dagegen wahrscheinlich, daß das Stück, das er bearbeitete, verschiedene Hände gleichzeitig beschäftigt hatte, weil sich deren mehrere ganz deutlich unterscheiden lassen.

Kein Stück ist so gut zu brauchen, um daran zu entwickeln, wie Shakespeare, sobald er Er selbst war, seine dramatischen Arbeiten nicht schrieb. Seine historischen Stücke folgen in den geschichtlichen Thatsachen meistens der bekannten Chronik von Holinshed und halten sich streng an Reihenfolge und Ordnung, alle Mythe verschmähend. Der erste Theil von Heinrich VI. dagegen folgt einer anderen historischen Erzählung (Hall) und nimmt aus Holinshed und anderen zum Theil unbekannten Quellen Einzelnes hinzu; sehr grobe historische Verstöße, Vermischung der Personen, eine merkwürdige Verwirrung in der Zeitrechnung, dazu eine Reihe von ganz ungeschichtlichen Zusätzen charakterisiren die Behandlung dieser Historie, wie sie sich Shakespeare nirgends erlaubt hat. Die Geschichte der Gräfin von Auvergne, die verdreifachte Feigheit Fastolfs, die Wiedereinnahme Orleans' durch Talbot, der Ueberfall von Rouen, die Gefangennahme Margaretens durch Suffolk sind lauter Erfindungen, zum Theil aus patriotischem Eifer hervorgegangen. Dergleichen schien nicht Shakespeare's sonstige Ansicht von einer dramatischen Historie zu sein, die er überall möglichst strenge an den ächten überlieferten Stoff band. Es kann nicht unsere Absicht sein, diese geschichtlichen Irr-

thümer auseinander zu ſetzen, da wir Shakeſpeare's hiſtoriſche Stücke nicht unter dieſem Geſichtspunkte betrachten; wir dürfen einfach auf Courtenay's Commentarien über die hiſtoriſchen Stücke Shakeſpeare's (2 Bände) verweiſen, wo dieſe Betrachtungsweiſe ausſchließlich angelegt iſt.

Nehmen wir das Stück rein aus dem dramatiſchen Geſichtspunkte und betrachten es als eine Bühnenarbeit, ſo bietet es, wie wir ſagten, im Gegenſatz zu Shakeſpeare's ſonſtiger Verfahrungsweiſe eine vortreffliche Lehre. Es iſt hier keine Einheit der Handlung, ja nicht einmal wie in Perikles eine Einheit der Perſon. Faßt man die einzelnen Szenen ſcharf ins Auge, ſo fallen ſie in der Art locker auseinander, daß man ganze Reihen davon ausſcheiden kann, ohne das Stück dadurch ſchlechter, ja vielleicht ſogar nicht ohne es dadurch beſſer zu machen: ein Verſuch den man ſelbſt in Perikles nicht weit treiben könnte. Dieß darf man nur oberflächlich inne geworden ſein, um zu fühlen, wie ſehr die dramatiſchen Kunſtwerke vor Shakeſpeare entfernt waren von jenem ſtrengen und planmäßigen inneren Bau, der eine Zerſtückelung ohne Entſtellung nicht zuläßt.

Man kann in dieſem erſten Theile von Heinrich VI. die Szene zwiſchen Talbot und der Gräfin Auvergne (II, 3.) weglaſſen, und das Stück verliert nur einen unweſentlichen dramatiſchen wie geſchichtlichen Auswuchs.

Man kann die Werbung Suffolks um die gefangene Margarete ausſcheiden, und man wird finden, daß dann

V., 4. mit V., 3. zu Einer Szene viel natürlicher zuſammenſchmilzt; die Hinrichtung der Jungfrau, die jetzt ganz nutzlos aufgeſchoben wird, ſchließt ſich dem frühern an, ohne daß man auch nur eine Zeile zu ändern brauchte. Wäre dieſe Szene Zuſatz, ſo müßte die damit in Zuſammenhang ſtehende letzte Szene (V., 5.), in der der König Margareten zu ſeiner Gattin wählt, gleichfalls angeſchoben ſein. Man ſcheide auch ſie aus, und man wird finden, daß das Stück alsdann mit dem Frieden Wincheſters (V., 4.) einen vollkommenen, ja mit dem Hauptinhalte weit beſſer ſtimmenden Schluß hat.

Die Szenen von Talbots und ſeines Sohnes Tod (IV., 5. 6.) haben ohne Zweifel, da ſie ſich auf den Haupthelden beziehen ſchon in dem urſprünglichen Stücke geſtanden, ſind aber unmöglich von demſelben Verfaſſer, der das Stück in ſeinen Haupttheilen geſchrieben hat. Sie ſind von einer lyriſch elegiſchen Färbung, an ſich nicht ohne poetiſche Schönheit, aber völlig undramatiſch. Ganz im Gegenſatze von Coleridge und Collier würden wir gerade in dieſer ſentimentalen Ader die Feder Shakeſpeare's am allerwenigſten vermuthen.

Man kann die Szene von Mortimers Tod (II, 5.) und ſeinen politiſchen Unterricht an York herausheben, ohne ſie zu vermiſſen. Die folgende erſte Szene des dritten Aktes ſchließt ſich dann enge an die früheren Zwiſte an. Noch mehr: man kann die Szene im Tempelgarten, wo der Streit zwiſchen der rothen und weiſen Roſe anhebt, und

dann Alles was im Folgenden auf diese Szene, auf York und sein Thronverhältniß und seinen Streit mit den Lancasters Bezug hat, ausscheiden, und es bleibt dann erst ein einheitlicheres Stück übrig, das die französischen Kriege und jene Helden Talbot, Bedford, Salisbury behandelt, die sich Shakespeare hütete um seinen Heinrich V. zu schaaren, um ihm nicht Abbruch zu thun; und daneben die heimischen Factionen, die die Kämpfer in Frankreich entmuthigten und die den großen Fall der englischen Sache veranlaßten.

Selbst diese Ueberwirkungen des Factionsgeistes in dem Gang der französischen Kämpfe scheinen nicht alle in dem ursprünglichen Stücke gelegen zu haben. Das Eingreifen des Streites zwischen Sommerset und York in den Gang der Kriege und seine Einwirkung auf Talbots Tod scheint nach der ganzen Haltung der betreffenden Szenen ein Zusatz des letzten Bearbeiters. Talbot ist in Noth; die zwei Herzoge Sommerset und York werden von Lucy um Hülfe angegangen in zwei aufeinander folgenden Auftritten (IV., 3. 4.), die zwischen jenen elegischen Talbotsszenen in einem ganz anderen Style eingeschoben sind; sie weigern sich aus gegenseitiger Feindschaft; dadurch sieht Lucy voraus, daß Talbot zu Grunde gehen wird und beklagt seinen Fall gleichsam als schon geschehen. Nun folgt Talbots Todesszene; kaum ist Yorks Name, um eine flache Verbindung mit jenen beiden Szenen herzustellen, genannt dabei; von seinem Streite mit Sommerset nichts; über Talbots Leichnam erscheint dann Lucy und klagt nun

über ſeinen Tod in einem Tone, als ob er weder davon etwas gewußt noch auch nur geahnt habe!

Scheidet man alle dieſe Handlungen zwiſchen York und Sommerſet, Mortimer und York, Margarete und Suffolk aus, und lieſ't ſie abgetrennt für ſich, ſo ſieht man, ſcheint es, auf eine Reihe von Szenen, die Shakeſpeare's Vortrag in ſeinen hiſtoriſchen Stücken eben in der Art erkennen laſſen, wie man ſich denken würde, daß er am Anfang ſeiner Laufbahn geſchrieben haben möchte. Hier iſt der geſchickte, witzige Gang der Rede und der Keim ſeiner bilderreichen Sprache, hier ſchon ſind die feinen geiſtreichen Erwiderungen, die gewähltere Form der Ausdrücke; hier in Mortimers Todesſzene und in der Lehre ſeiner tiefverſtellten ſchweigenden Politik, die er York ſterbend vererbt, iſt, wie auch Hallam urtheilt, ſchon ganz die Shakeſpeare'ſche Innigkeit und Menſchenkenntniß in ähnlichen pathetiſchen oder politiſchen Szenen ſeiner anderen Stücke; Alles nicht in jener Fülle und Meiſterſchaft wie ſpäter, aber wohl in der Anlage, die die ſpätere Ausbildung errathen läßt. Die Szenen ſtechen dann entſchieden ab gegen die trivialen langweiligen Kriegsſzenen, und die wechſelnd bombaſtiſchen und platten Zwiſte zwiſchen Gloſter und Wincheſter; die Einen wie die anderen halten ſich ganz auf der gewöhnlichen Heerſtraße hiſtoriſcher Poeſie und haben freilich auch ſo noch des friſchen poetiſchen Stoffes, wie ihn eine jugendliche Kunſt ſpielend dahin wirft, genug, um Schillern in ſeiner Jung-

frau von Orleans einzelne ſchöne Züge, ja den Hauptgedanken ſeines Stückes zu liefern. Setzen wir für ausgemacht, Shakeſpeare habe alle jene Szenen erſt eingeſchoben, ſo kann man ſich vollſtändig erklären, warum. Sie verbinden dieſen erſten Theil, der ſonſt mit dem zweiten und dritten in keinerlei Verbindung geſtanden hätte, auf das engſte damit. Der York, der in den beiden letzten Theilen der Hauptheld iſt, erſcheint hier in ſeinen Anfängen mit ſeinen Anſprüchen; die Margarete, die neben ihm die vorderſte Figur bildet, iſt hier in ihrer Entſtehung; die letzte Szene des erſten Theils iſt auf das abſichtlichſte in engſten Zuſammenhang mit der Anfangsſzene des zweiten Theiles geſetzt. Den ſpäter geſchriebenen Richard II. hat dann Shakeſpeare, wie er in einem geſchichtlichen Gegenſatze zu dieſen Theilen Heinrichs VI. ſteht, auch in einen ſehr ſichtlichen dramatiſchen Bezug zu eben dieſen zugefügten Szenen geſetzt. Wie dort das gefährliche Emporkommen des Hauſes Lancaſter von dem Zweikampfe Norfolks und Heinrichs ſeinen Ausgang nimmt, ſo hier der Streit der beiden Roſen von der Ausforderung zwiſchen Vernon und Baſſet; wie dort der ſchwache Richard den Lancaſter erſt zurückſetzt und bedroht, dann ſchont und durch Schonung ihn erhebt, ſo emancipirt hier der junge ſchwache Heinrich VI. den gekränkten, ſeiner Ehren beraubten York zu ſeinem eigenen Verderben. So hätte Shakeſpeare durch die Zugabe dieſer Szenen zwar den erſten Theil Heinrichs VI., als ein abgetrenntes Stück ge-

ſehen, noch loſer gemacht als er ſchon urſprünglich war, aber er hat dagegen die drei Theile unter ſich ſo verbunden, daß ſie ein einheitliches Bild von der Regierung Heinrichs VI. und dem großen Zerfall der engliſchen Sache und zugleich in dem Emporkommen Yorks ein vollſtändigeres Gegenſtück zu dem Emporkommen des Hauſes Lancaſter abgeben, zu deſſen Schilderung er wahrſcheinlich ſchon den Plan machte über der Bearbeitung eben dieſer drei Theile von Heinrich VI.

Die beiden letzten Theile von Heinrich VI. betrachten wir füglich als ein einziges Stück, als eine dramatiſche Geſchichtschronik in zehn Akten: weder der äußere Bau, noch ein innerer Gedanke hält beide Theile anders als mechaniſch von einander getrennt. Die Vorgänge in Frankreich, die in dem erſten Theile den Hauptgegenſtand bildeten, ſind hier ganz in den tiefſten Hintergrund gedrängt; der Leſer bemerkt kaum die knappen Stellen, wo wir erfahren, daß Sommerſet nach Frankreich geſandt wird und dieſen koſtbaren Beſitz für England völlig verliert. Der Inhalt beider letzten Theile iſt der Kampf der Häuſer Lancaſter und York, das Verſinken von Englands Macht unter dem ſchwachen heiligen Heinrich VI., und das Emporkommen Yorks, des Vaters jenes ſchrecklichen Richard III. Später, ſagten wir vorhin, hat Shakeſpeare das Gegenſtück zu dieſem Werke geſchaffen, die vorausgegangene Erhebung des Hauſes Lancaſter, das Emporkommen des ähnlich ſtrebſamen ſchlauen Bolingbroke über

den ähnlich ſchwachen, weltlichen Richard II. Im zweiten Theile (VI. I.) iſt in einer Stelle, die Shakeſpeare's Eigenthum iſt, ausdrücklich darauf hingewieſen, daß Heinrichs VI. Fall die Sühne ſei für den unrechtmäßigen Mord Richards II. durch die Lancaſters. Aus andern Stellen läßt ſich nachweiſen, daß Shakeſpeare die Chronik von Holinſhed bereits zur Hand hatte, als er die Originale der beiden letzten Theile Heinrichs VI. umſchuf: er mochte die ganze Geſchichte des Kampfes der beiden Häuſer gleich über dieſer erſten ſeiner hiſtoriſch-dramatiſchen Arbeiten überſehen, ihren politiſchen und hiſtoriſchen Werth erkannt und früh den Plan zu dem Cyklus hiſtoriſcher Stücke gefaßt haben, den er bald nach dieſer Arbeit in den neunziger Jahren, man kann ſagen beherrſcht von Einem einzigen Gedanken, ausgeführt hat.

Wir haben bereits geſagt, daß Shakeſpeare in den beiden letzten Theilen Heinrichs VI. zwei Stücke, die mit großer Wahrſcheinlichkeit Robert Greene zugeſchrieben werden, nur überarbeitet hat. Die Originale ſind erhalten und neuerdings von Halliwell in den Schriften der Shakeſpeare-Geſellſchaft herausgegeben*). Sie mit Shake-

*) Ihre Titel ſind: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster und the true tragedy of Richard duke of York; die älteſten Drucke ſind von 1594 und 1595 und tragen nicht Shakeſpeare's Namen. Die Tragödie vom Herzog von York iſt von den Dienern des Grafen Pembroke geſpielt worden, für die Greene, aber Shakeſpeare niemals ſchrieb. Nach Shakeſpeare's Tode ſind 1619 beide Stücke mit ſeinem Namen zuſammengedruckt von

ſpeare's Bearbeitungen zu vergleichen, heißt in die innerſte Werkſtätte ſeines jugendlichen poetiſchen Genius hineinblicken. Hätten dieſe beiden Stücke nichts gethan, als Shakeſpeare's Auge auf die höhere geſchichtliche Welt hinüber gelenkt, ſo wären ſie ſchon dadurch in der Geſchichte ſeines Geiſtes von der entſchiedenſten Bedeutung.

Für die engliſche Bühne war es ein außerordentliches Glück, daß ſie bei ihren erſten Entwickelungen auf die Stoffe der inländiſchen Geſchichte fiel. Man darf vielleicht behaupten, daß die ſpaniſche Bühne nur aus dem Grunde in ihrer Entwickelung hinter der engliſchen zurückblieb, weil ſie dieſer geſchichtlichen Widerlage ganz entbehrte. Die Quellen, aus welchen die Dramatiker anderweitig zu ſchöpfen gewohnt waren, waren die Ritterromane des Mittelalters, alte Mythen und Geſchichtsſagen, Novellen und Volksbücher von abentheuerlichem Inhalte: in dieſen erzählenden Ueberlieferungen war die Unnatur groß, der Ungeſchmack größer; die Kunſt der dramatiſchen Dichter war ſchwach; wo der Stoff ihrem freien Erfindungsvermögen viel Raum ließ, artete das Geſchaffene in Verzerrungen aus; ſo entſtanden ſolche Werke wie Titus und Perikles. Indem ſich aber nun die Dichter auf die naiven und ſchlichten

---

einem Pariſer, der auch andere zweifelhafte und unächte Stücke Shakeſpeare's gedruckt hat. Tiecks Anſicht, daß dieſe Stücke Shakeſpeare's Werk ſeien, in einer älteren urſprünglichen Geſtalt, theilt heute Niemand mehr.

Chroniken ihrer heimischen Geschichte warfen, fanden sie in jenen Bürgerkriegen einen großen, mächtigen Stoff, eine Natur die ihnen gleichartig war, ein handelndes Volk das sie kannten, vortretende Charaktere die ihnen verständlich waren, sie fanden die psychologische Wahrheit fertig und vorräthig, an der sie in ihren romantischen Versuchen vergeblich herumriethen. Gerade als Shakespeare zu dichten anfing trieb dieses vaterländische historische Drama, wie wir oben sahen, den ersten Saft. Unter diesen ersten Historien nannten wir die beiden Stücke von Greene über Heinrich VI.; sie sind fast der ganzen Reihe der vorshakespeare'schen Stücke dieser Gattung theils durch den Stoff, theils durch die dichterische Behandlung überlegen. Die Chronik der Geschichte ist in ihnen oft nur übertragen und trocken in Szene gesetzt, aber gerade dieß bringt nur um so lebhafter den Werth zu Tage, der an und für sich in einem bedeutenden, der einfachen Natur entlehnten Stoffe gelegen ist.

Die deutschen Leser kennen diese beiden Stücke nicht und können sie daher auch nicht mit Shakespeare's Ueberarbeitung vergleichen; es ist aber nöthig, daß wir von ihnen sprechen, wie sie in ihrer ursprünglichen Gestalt sind, um zu zeigen, was sie Shakespeare darboten, was in ihnen das anregende für seine historischen Dramen gewesen war, und was er in *seinem* Heinrich VI. (2. u. 3. Thl.) hinzuthat.

Wenn Tieck sagt, im Plane lasse sich nichts bei

Shakespeare, selbst sein Edelstes und Bestes nicht, mit der Geschichtstragodie von Heinrich VI. vergleichen, und es wachse darin der Geist immer mit dem Gegenstande, wenn Ulrici die Composition wahrhaft Shakespearisch und die Urtheile derer thöricht findet, die diese Stücke des Dichters nicht völlig würdig finden, so verrathen sie, daß sie Stoff und Form nicht trennen und daß sie die Chroniken, denen diese Dramen folgen, nicht mit der dichterischen Behandlung verglichen haben. Von Plan und Composition kann in einem Stücke nicht viel die Rede sein, welches unter wenigen Ausnahmen und Irrthümern dem Gange der Chronik einfach folgt, die verschiedenen Schichten des Stoffes eben wie die Chroniken nacheinander abschält, und wie die Chronik eine Reihe von Scenen anführt, die, wie die Anekdote von dem Waffenschmied und dem lahmen Simpcor, nur in einem sehr losen Verbande mit dem großen Gange des Ganzen stehen. Wer die Erzählungen von Hall und Holinshed neben Heinrich VI., sei es dem von Greene oder dem von Shakespeare liest, der wird die sehr genaue Abschrift des erzählten Textes selbst an Stellen gewahren, wo er sie am wenigsten vermuthet hätte. Der ganze, so volksthümlich humoristisch gehaltene Aufstand von Cade im zweiten Theile liegt schon so sehr in der geschichtlichen Quelle vor, daß selbst die einzelnen Reden der rohen Rebellen, die mehr als Alles Eigenthum des Dichters scheinen sollten, sich zum Theile wörtlich in der Chronik von St. Albans finden, wie sie Stow in seiner Erzäh-

lung von Wat Tylers und Jack Straws Aufſtande anführt. Einzelne hochpoetiſche Stellen, die Prophezeihung Heinrichs VI. über Richmond, die kecke Antwort des gefangenen Prinzen von Wales, die Ermordung des jungen Rutland u. A. ſind nicht nur der Chronik entlehnt, die letztere Scene macht auch bei Holinſhed einen ergreifenden poetiſchen Eindruck. Wo nach Tiecks Ausdruck mit dem Gegenſtande der Geiſt in dieſen Stücken wächſt, iſt es nur weil dieß in dem Stoffe auch in der Chronik der Fall iſt; man darf nur dem zweiten Theile gegenüber bei Holinſhed die Stellen nachleſen, wo nach Gloſters Ermordung die Geſchichte anfängt reicher und feſſelnder zu werden, eben wie das Drama auch. Der Stoff iſt eben das Große und Anziehende in dieſen Stücken und er iſt es auch in der ſchlichteſten geſchichtlichen Form. Das Schauſpiel dieſer großen Lawine des Zuſammenſturzes aller Kräfte im Staate, in dem vaterländiſchen Staate, dieſe Auflöſung aller Bande, dieſes Chaos, in dem Unthat die Unthat verſchlingt, Verbrechen aufſteigt über Verbrechen und eine unerbittliche Nemeſis den frevelnden Menſchen dicht auf den Ferſen folgt, dieß Alles hat in ſich einen mächtigen Zug, der den Dichter emporreißt, mehr als er von dem Dichter geſchaffen zu werden brauchte. Das Gemälde von dem allmähligen Schwinden aller Staatskräfte iſt ein Bild rein geſchichtlicher Wahrheiten und großer Erfahrungen in natürlicher Folge weit mehr, als ein Entwurf dichteriſcher Schönheiten, die durch harmoniſche Ineinander-

fügung wirken; was ihm aber den tiefen, den Wirkungen der Kunst gleichen Eindruck auf das Gemüth verleiht, das ist die moralische oder poetische Gerechtigkeit, die wir in dem Dichtwerke nicht vermissen wollen, und die in dem Geschichtswerke des obersten Meisters nirgends vermißt wird, wo, wie in allen Revolutionszeiten, die Triebfedern, Handlungen und Schicksale der Menschen offener vor uns da liegen. Wir sehen im zweiten Theile zuerst den Protektor des Reichs an seiner eigenen Schwäche und sein Weib an ihrem verbrecherischem Hochmuthe zu Grunde gehen. Sie fallen durch die Kabalen des verfeindeten, in dem schlechten Zweck aber verbündeten Adels, der seit Richard II. England's Unheil gewirkt hatte, seit dessen Aufkommen, wie Cade sagt, kein fröhliches Leben mehr in England war. Hier allerdings hat der Dichter in That und Strafe der geschichtlichen Wahrheit etwas nachgeholfen: es ist nicht geschichtlich erwiesen, daß Humphrey durch Suffolk und Winchester ermordet, noch daß Winchester in Gewissensqual darüber gestorben sei. Der Fall Suffolks aber und die Rebellion von Cade ist ganz dargestellt als eine verschuldete Strafe der Aristokratie, als eine Erhebung der leidenden unteren Klassen gegen den Druck, die Gewissenlosigkeit und die Härte des Adelsregimentes. Diese Volksherrschaft ihrerseits sehen wir dann schleunig in ihrer eigenen Raserei und Thorheit untergehen: die gepredigte kommunistische Gleichheit beginnt ja auch damit, daß Cade sich selbst und Andere zu

Rittern schlägt und das Abscheulichste aller Adelsprivilegien für sich verlangt. Auf den Trümmern des schlau benutzten Adels und des aufgehetzten Volkes erhebt sich nun York zu der Würde eines neuen Protektors, gestützt auf eigene Kraft und Klugheit, auf Volksgunst und auf kriegerische Thaten und Verdienste. Am Ziele seiner Bestrebungen läßt er sich zum Meineide verleiten, und die Rache folgt auf dem Fuße: er fällt mit einem seiner Söhne, Rutland, einen erschütternden Fall. Der König selbst, der in haltloser Schwäche und beschaulicher Frömmigkeit zwischen dem Zerfalle aller Dinge als ihre letzte Ursache, halb unzurechenfähig, steht, wird nun auf Verführung der Königin auch seinerseits meineidig und fällt in die Gewalt und unter das Schwert seiner Feinde. Aus dem Blute Rutlands und des Prinzen von Wales entspringt dann eine neue Saat von rächenden Schicksalen. Es fällt der Clifford, der jenen gemordet, es wankt der Eduard auf dem Throne, der bei des Prinzen Ermordung anwesend war, es fällt der tapfere Warwick, der zuletzt aus persönlicher Gereiztheit seiner alten Parthei noch untreu wird. Durch alle diese Unfälle und Straffälle geht die Königin Margarete unangetastet wie eine Schicksalsgestalt hindurch, um die feinste Rache der Nemesis zu erfahren: als eine Gefangene auf den Thron von England gekommen, als eine Bettlerin beritten geworden, hetzte sie nach dem Sprüchwort das Pferd zu Tode, und sieht all ihre Glorie zu eigener Qual überlebend zu Grabe gehen; die Quelle aller

dieſer Leiden, ſoll ſie dieſelben bis auf die Hefe ausleeren. Dieſe ganze Entwickelung nun aber, das ſieht man wohl, iſt nur Geſchichte und nicht poetiſcher Plan und Compoſition; dieſe Handhabung der Gerechtigkeit ſelbſt, die ſo planmäßig und dichteriſch ausſieht, iſt der Chronik einfach entnommen. Bei der Stelle wo der Prinz von Wales (3r Thl. V, 3.) von den Clarence, Gloſter, Grey, Dorſet und Haſtings erſtochen wird, machen die Chroniken von Hall und Holinſhed die ausdrückliche und nachdrückliche Bemerkung gleichmäßig: „für dieſe ruchloſe That hätten die meiſten der Thäter in ihren ſpäteren Tagen den gleichen Kelch getrunken, in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes.“ In dieſem Geiſte ſchrieb man damals und ſchreibt man in jeder urſprünglichen Zeit die Geſchichte überall. Dieſer Gedanke iſt nachher von Shakeſpeare in Richard III. an den Schickſalen eben jener Thäter ganz im Einzelnen, ganz mit dem gleichen Nachdrucke ausgeführt worden. Wollte man pragmatiſirend verfahren, ſo könnte man vermuthen, Shakeſpeare habe aus dieſem Stücke und aus dieſer Geſchichte von Heinrich VI. die Forderung der poetiſchen Gerechtigkeit in ſeine Kunſt herüber genommen; ſie iſt gleich in der Fortſetzung Heinrichs VI, in Richard III., faſt zu grell gehandhabt, um überall dichteriſch ſchön heißen zu können: es iſt dieſer Forderung in allen ſpäteren Dichtungen Shakeſpeare's mit der größten Gewiſſenhaftigkeit in vielen Stücken mit einer bewundernswürdigen Feinheit genügt.

Sie iſt, dieſe Forderung, in jedem Falle nicht aus einem Syſteme der Aeſthetik noch aus dem Vorbilde alter Meiſter in des Dichters dramatiſche Kunſt eingegangen, ſondern rein aus derſelben Beobachtung der menſchlichen Natur und Geſchicke, zwiſchen denen auch jede ältere naive Geſchichtſchreibung die enge Verbindung erkennt, die den Menſchen überall als den Schmied ſeines eigenen Schickſals zeigt.

Dieſen bedeutenden Stoff der Geſchichte nun hat Robert Greene in ſeinen beiden Stücken, wenn ſie von ihm ſind, mit Verſtändniß ergriffen, aber ſehr ungleich behandelt. Die ungleiche Behandlung richtet ſich rein nach der Bedeutung der Materie und ihrer Ausführung in den Geſchichtsquellen, die ihm vorlagen; Beweis genug, wie wenig künſtleriſche Geſtaltung dabei im Spiele war. Und hier liegt der große Unterſchied dieſer und der Shakeſpeare'ſchen Hiſtorien, daß in dieſen letzteren, wo ſie auch der Chronik mit gleicher Treue folgen wie Greene's Heinrich VI., der Dichter gerade dort gewöhnlich am größten hervortritt, wo ihn die Chronik verläßt. Im zweiten Theile des Greene'ſchen Heinrich VI. iſt in dem dritten Akte eine tüchtige und kräftige Anlage; die Volksſcenen von Cade's Aufſtande ſind voll von jener glücklichen humoriſtiſchen Lebendigkeit, welche die engliſche Volkspoeſie überhaupt auszeichnet. Im dritten Theile iſt der erſte Akt, der Fall Yorks, in einem hohen Pathos und ohne die herkömmlichen Uebertreibungen der älteren dramatiſchen

Schule gehalten; in den Reden Yorks und Margaretens konnte Shakespeare die ächte Sprache großer Leidenschaften lernen und er fand sich hier nicht, wie an den meisten anderen bewegteren Stellen der beiden Stücke, bewogen, Vieles von seinem eigenen hinzuzugeben. In dem zweiten Akte, wo sich Yorks Söhne emporraffen, herrscht durchgängig eine treffliche Kriegskraft vor, und auch hier hat Shakespeare mit dem richtigsten Gefühle seine bessernde Hand zurückgehalten. Von dem dritten Akte an aber, und besonders im vierten und fünften, wo sich gleichsam an dem schwachen wollüstigen Eduard und seiner Bettelkönigin die Geschichte von Heinrich VI. noch einmal im Kleinen abspiegelt, beginnt eine Staatsaction ohne viele pathetische Bewegung. Mechanisch und eilig folgen sich die Scenen, ohne weiter ein fesselndes Interesse zu erregen; sie sind knapp selbst bei Shakespeare, der sich gleichwohl alle Mühe gegeben hat, aus den noch viel knapperen, skelettartigen, fragmentarischen Scenen bei Greene etwas zu machen, ihren Inhalt zu dehnen, die sonderbare Hast zu dämpfen, mit der der erste Dichter zum Ende will. Noch in Shakespeare's Bearbeitung kann der Leser diese dilettantische Naivetät beobachten. In der achten Scene des vierten Aktes geht Warwick eben nach Coventry, und im selben Augenblicke weiß das Eduard, als ob sie sich auf der Treppe begegnet wären; V, 5. wird der Prinz von Wales getödtet und in der nächstfolgenden Scene weiß es bereits der Vater. Die Eiligkeit zum Ende ist so groß,

daß ſie ſich in ſtehenden Redensarten förmlich ausdrückt. Die Fragen: was fehlt nun noch? was folgt? was bleibt noch übrig? wiederholen ſich in den beiden letzten Akten zu verſchiedenen Malen. — Ungleich, wie dem Geſagten zufolge der geſchichtliche Stoff in Scene geſetzt iſt, ſind auch die Charaktere gezeichnet. Was dem Dichter aus der Geſchichte mit ſtarken Zügen entgegen trat, das behandelte er, wie die Materie überhaupt, mit offenem Verſtändniß und theilweiſe mit glücklicher Vorliebe; der Volksliebling Warwick, der Schöpfer und Vernichter von Königen, der kohlſchwarzhaarige, der ſtotternde, polternde Günſtling und Förderer der Yorks war eine ſolche Figur, die ſich von ſelbſt ſchrieb und ſpielte; für jene haarbuſchigen Heldenſpieler, die Hamlet perſiflirte, eine dankbarſte Rolle. Jener Cardinal Wincheſter, voll Ehrgeiz und Prieſtertücke, mit den rothfunkelnden Augen und dem von Haß geſchwollenen Herzen, das zuletzt in der Pein des Gewiſſens aufbricht; jener trotzige, inſolente Ariſtokrat Suffolk, der genuß- und ſelbſtſüchtige Verkäufer von Englands Eroberungen, unwürdig im Glück, in der Gefahr ſtolz gehoben und in den Tod gehend mit der Würde und der Erinnerung an jene großen Männer des Alterthums, die in ähnlicher Weiſe durch niedere Hände gefallen ſind, dieß waren ſolche Charakterformen, denen ein Dichter wie Greene gewachſen war. Auch York und die Frauenrollen, auf die wir zurückkommen, ſind vortrefflich gehalten. Die tiefer angelegte Natur eines Humphrey dagegen iſt zwar auch

mit ſicherer Hand ergriffen, aber meiſt nur umſchrieben, ſo daß der meiſternde Bearbeiter, Shakeſpeare, wenn nicht eigentlich zu ändern, ſo doch überall das blos Angelegte auszuführen fand. Eine ſo zarte heilige Geſtalt dagegen wie Heinrich VI. iſt bei dem früheren Dichter ganz im ſchweigenden Hintergrunde geblieben und hat erſt bei Shakeſpeare Leben und Seele erhalten. — Ungleich alſo ſind die Charaktere, ungleich iſt die Organiſation der einzelnen Parthieen, ungleich iſt auch der poetiſche Vortrag. An einzelnen Stellen nicht ohne große und natürliche Bewegung, ſind die Stücke im Ganzen trocken und mager; nirgends ſo ungeſchickt, daß Shakeſpeare viel wegzuwerfen nöthig gehabt hätte, aber auch an ſehr wenigen Stellen ſo in natürlicher Fülle, daß er nichts hinzuzuthun gefunden hätte. Wie in der Charakteriſtik der Perſonen, ſo iſt in dem Vortrage mancher ſtarke und glückliche Pinſelſtrich, aber ohne Schmelz und Verarbeitung der Farben; an Aſſonanzen, Wort- und Reimſpielen iſt der Dichter nicht arm; manche ſprichwörtliche Stelle von allgemeiner Wahrheit, manches vortreffliche poetiſche Bild blickt mitten aus verſificirter Proſa heraus, und es iſt eine Eigenthümlichkeit dieſer Bilder und Gleichniſſe, als ſie ſehr viel von Jagd, Thieren und Thiereigenſchaften hergenommen ſind, daß ſich viele gleichſam phyſiologiſche Concepte darunter finden, wo in dem harten Geſchmacke des Titus Andronicus menſchliche Organe, Lippen, Mund oder Augen belebt und in oft ekeln Verrichtungen breit ausgemalt werden.

An dieſe ſo beſchaffenen Stücke trat nun Shakeſpeare heran, um ſie nach der Sitte der Zeit, die durchaus nicht als Plagiat galt, durch eine Verarbeitung ſeiner Bühne anzueignen. Er that es mit der Ehrfurcht eines Schülers, dieß verräth ſich in der Scheu, zu ſtreichen; er that es mit der Geſchicklichkeit der künftigen Meiſterſchaft, dieß verräth ſich an dem Drange der Verbeſſerung, die ihn faſt keine Zeile ſtehen ließ, wie ſie ſtand. Vieles von den Härten des Zeitgeſchmacks iſt auch bei ihm zurückgeblieben, ja das Aehnliche von ihm zugefügt worden. Die Freude am Gräßlichen und Blutigen blickt nicht allein aus jener Trauer Margaretens über Suffolks Kopf und der Schilderung Warwicks von der Leiche des ermordeten Humphrey, die Shakeſpeare bei dem früheren Dichter vorfand, ſondern auch aus jenen Worten heraus, die Eduard an Warwick richtet (V, 1): „dieſe Hand um dein Haar gewunden, ſoll, weil dein Kopf noch warm iſt und neu abgeſchnitten, mit deinem Blute in den Staub ſchreiben“ u. ſ. w., die von Shakeſpeare herrühren. Vieles von jener hyperboliſchen Poeſie des italiſchen Geſchmacks, dem in Shakeſpeare's Erzählungen gehuldigt iſt, begegnet auch hier; deren meiſtes Theil Beſchreibung, Häufung künſtlicher Epitheta, falſche Affectation des Antiken in mythologiſchen Bildern und gelehrten Citaten iſt. Der Schwulſt in jenen Stellen, wo von einem Ocean voll Salzthränen und von den verſchlingenden Tatzen des Löwen die Rede iſt, iſt oft gerügt worden; die weitgeſuchte, überſpannte

Liebessehnsucht der Königin Margarete (II, 2) erinnert ganz an den Styl der Lucretia. Im Ganzen aber hat der natürliche, einfach geschichtliche Stoff hier, wie überhaupt, den Dichter aus eben dieser unnatürlichen und verkünstelten Redeweise herausgerissen. Seine Neigung zu seltener, ungewöhnlicher, geschrobener Rede, die Fülle von Figuren und Bildern, der Schwung seiner poetischen Anschauung hat ihn im Ganzen nirgends zur Ueberschwenglichkeit geführt, sondern sie diente ihm nur, dem dürren Gerippe seines Vorgängers Fleisch und Blut zu geben. Der natürliche Gedankengang, die Fülle des Gefühls, die Ordnung, in der sich die Leidenschaft entwickelt und ihre Ausdrücke sich bewegen, Alles, worin sich die eigentliche Kraft des Dichters offenbart, stellt ihn, wenn man vergleicht, neben Greene wie einen geborenen Meister. Man lese das Original fast an jeder bewegteren Stelle, man wird es, wenn nicht schlecht und fehlerhaft, doch fast überall dürftig und mangelhaft finden; was man dunkel vermißt und entbehrt, das hebt uns der ächte Dichter aus der Seele heraus und setzt es mit einzigem Maaße und natürlichem Gefühle hinzu. Es ist ein fester Stamm, an dem er sich aufrankt, in dem er aber durch seine umgebende Wärme gleichsam Blüthen und Blätter erst zum Ausschlagen treibt. Wer die Originale von Greene mit Shakespeare vergleichen kann, der lese im zweiten Theile die Scene zwischen Gloster und seiner Frau (II, 4) und achte, wie dort in den Reden der Herzogin die Gedanken unna-

türlich ſpringen und wie Shakeſpeare mit verbindenden Mittelgliedern die Lücken auszufüllen verſteht. Man leſe (II, 3, 1) den Anſchlag zum Sturze Humphrey's, wie die Königin dort mit der Berathung plump und ohne Vorbereitung hereinbricht, wie dagegen Shakeſpeare den Weg dahin glättet und ebnet. Nachdem Humphrey ermordet iſt (III, 2), hat die Königin dort nur den einfachen Gedanken der kalten Ueberlegung: ich ſtand mit Gloſter ſchlecht, man wird glauben, ich tödtete ihn. Aber Shakeſpeare läßt ſie die Künſte weiblicher Verſtellung entfalten, und indem ſie die bewegte Bruſt hinter Selbſtbeklagung birgt, welch Aufgebot leiht er ihr von Falſchheit, Täuſchung und Heuchelei! Man folge ihm von da vorzugsweiſe zu den Selbſtunterredungen des liſtigen York. In ſeinem erſten Monologe legt er bei Greene in kalter Berechnung ſeine politiſchen Plane auseinander; er berichtet dürftig wie der Chroniſt über die thatſächlichen Verhältniſſe; keine Regung des Gefühls, keine lebendige Anſchauung der Lage. Dieß beflügelt Shakeſpeare durch poetiſchen Schmuck, durch Züge des Charakters, durch Fülle der Rede, durch Veranſchaulichung der Verhältniſſe; man erfähret nicht allein, daß York den Volksmann Cade zur Rebellion gebrauchen will, ſondern auch wer Cade iſt und warum er ihn zu dieſer kühnen Rolle gebrauchen kann. Eben ſo haftet York in einem weiteren ſeiner Monologe (III, 1) bei Greene an dem einfachen faktiſchen Berichte und der nächſtliegenden Betrachtung: Ich brauche Truppen, ihr

geht mir ſie, ich werde ſie gebrauchen. Was aber Shakeſpeare hinzuthut, iſt die dort mangelnde Empfindung und Leidenſchaft, das Leben in dem ſtarren Körper, das, was hier und ſpäter die Meiſterſchaft ſeiner Monologe ausmacht: die treibenden Vorſtellungen einer tief von Ehrgeiz aufgewühlten Seele, die arbeitſame Geſchäftigkeit eines Gehirns, in dem ſich die aufſtrebenden Gedanken jagen, deren jeder von Würde träumt, das iſt, wie es natürlich iſt, das Gemälde des alleinſtehenden, mit ſich ſelbſt verkehrenden Mannes, und nicht die kalte Herzählung der Thaten, die in der Zukunft liegen, deren Beweggründe allein dieſer ſeiner einſamen Gegenwart angehören. Dort erhält man den Eindruck, als ob der froſtige Berechner ſogar ſeinen Ehrgeiz planmäßig entwürfe wie ſeine Thaten, während hier die bewegende Kraft ſeiner Seele, ihn ſelber bemeiſternd, arbeitet, über den Hinderniſſen und Förderniſſen ſeiner Entwürfe brütet und die Handlungen leichthin vorbildet, zu denen ſie den Willen und die Thatkraft ſpornt und aufreizt.

Man fühlt wohl aus dem Geſagten, daß es vorzugsweiſe die Entwickelung der Charaktere iſt, wobei Shakeſpeare's Talent in dieſer Vergleichung der beiden Werke ans Licht ſpringt. Eine Reihe der Charaktere des Stückes intereſſirte ihn nicht viel; es iſt merkwürdig und zeugt gleich hier von Shakeſpeare's natürlicher Neigung, allem Trivialen aus dem Wege zu gehen, daß darunter die dankbare Heldenrolle des Warwick obenan ſteht. Dieſen Cha-

rakter, denſelben Volkshelden und Volksgünſtling, denſelben Königsſchöpfer und Vernichter, denſelben in Heftigkeit ſtotternden, im Selbſtgefühl ruhmredigen Kriegsmann hat er nachher im Percy geſchildert und dieſes glorreiche Gegenſtück müſſen Tieck und die Lobredner dieſer Stücke vergleichen, wenn ſie deren Verhältniß zu dem vollendeten Dichter genau beſtimmen wollen. Den Cardinal Wincheſter und den Herzog von Suffolk hat Shakeſpeare nach den angelegten Umriſſen ausgezeichnet, ohne große Sympathien für dieſe Figuren, nicht ohne einzelne Meiſterſtriche, die ihn verrathen würden, wenn man ihn als den Bearbeiter nicht kennte: wo in dem alten Stücke Suffolk die Mörder Humphrey's fragt, ob ſie ihn befördert, da charakteriſirt Shakeſpeare den Mann mit der ſchneidend herzloſen Frage, die in der von Tieck beſorgten Ueberſetzung verloren geht: „Nun, habt ihr dieß Ding befördert?“ Den vortrefflichen Gegenſatz der beiden Mannweiber, Leonore und Margarete, fand Shakeſpeare vor; an dieſen beiden Charakteren hat Greene mit dem meiſten Glücke und Fleiße gearbeitet; ſogar die thatſächlichen Verhältniſſe, die Liebe Margaretens zu Suffolk, ihr Antheil an Gloſters Morde, ihr Zank mit Leonore, die Ohrfeige, die ſie ihr giebt, ſind erfundene Züge. Die Eiferſucht und der Haß zwiſchen der reichen beſitzſtolzen, ehrgeizigen Herzogin von unbeſieglicher Seele und der emporgekommenen Bettlerin von boshaft grauſamer Naturart iſt vortrefflich ſchon von Greene motivirt. Der rachſüchtige, furienartige,

aller Selbstbeherrschung bare Charakter der Königin, deren unveränderliches, larvenartiges Gesicht die Starrheit ihrer Seele ausdrückt, ist in der Scene von Yorks Tod, wo sie in maaßlosem Uebermuthe, der Grausamkeit froh, wie die Katze über der Maus spielt, in grellen, aber treffenden Zügen geschildert; mit diesem Kieselherzen in etwas zu versöhnen, hat ihr Greene wahres, vielleicht zu weiches Gefühl für Suffolk, den Schöpfer ihres zweideutigen Glückes, gegeben. Hier hatte Shakespeare wenig hinzuzuthun, das Wenige ist vortrefflich im Geiste der Anlage. Man vergleiche nur achtsam in der Scheidescene Leonorens von ihrem Gatten jenen eingeflochtenen Zuge wie der ehrgeizigen Frau nach ihrem Fall das Fingerdeuten der Menschen das Schrecklichste ist, und wie sich ihr zügelloser weltlicher Ehrgeiz plötzlich in Todessehnsucht verkehrt hat. Und in der Rolle der Königin achte man auf jenen Abschied von Suffolk: dort schmäht sie ihn erst feig, daß er keine Flüche über ihr Schicksal habe, und als er in Wuth ausbricht, kehrt ihre Besinnung wieder, und ahnungsvoll sagt sie, diese Flüche prallten wie der Schuß einer überladenen Kanone auf ihn selbst zurück. Wer Shakespeare's Richard III. gegenwärtig hat, wird finden, wie der bearbeitende Dichter die spätere prophetische Margarete jenes Stückes hier schon entwickelt. Charaktere von feinerem Zuschnitte, die Shakespeare's feinere Natur in Anspruch nahmen, sind Gloster und Heinrich VI. Gloster tritt hier im zweiten Theile verschieden von dem

Gloster im ersten Theile auf, was uns allein bestimmen würde zu glauben, daß der erste Theil nicht auch von Greene herrührt. Der zweite Theil leiht Glostern die großen Eigenschaften einer vollendeten Milde und Herzensgüte, salomonischer Weisheit, Freiheit von jedem Ehrgeiz, strenger brutusartiger Gerechtigkeit im Amte gegen Jedermann, selbst gegen sein Weib, mit der er gleichwohl in seinem privaten Charakter ihre letzte Schmach gutmüthig theilt. Die Größe seiner Selbstbeherrschung, die in Gegensatz gegen die zügellose Leidenschaft seines Weibes gebracht ist, hat Shakespeare mit einem seiner glücklichen Züge ins Licht gehoben. In dem heftigen Auftritte (II. 1, 3.), wo sein und seines Weibes Fall vorbereitet wird, geht er bei Greene ab und kommt wieder ohne Grund; Shakespeare erklärt dieß als einen absichtlichen Gang, mit dem der loyale Mann seine Aufregung und Hitze zu dämpfen suchte. Es ist zu viel edle und stille Größe auf Humphrey gehäuft, als daß sein Fall nicht verletzen müßte, der nur eine Ausführung der Fabel von dem Lamme ist, das dem Wolfe das Wasser getrübt haben sollte. Shakespeare's Zuthat ist es, daß er in den Kranz seiner Tugenden die thörichte Sicherheit auf seine Unschuld flicht, die ihn ins Verderben führt, die ihn sorglos läßt unter den Verfolgungen seiner Feinde, obgleich er wußte, daß Yorks ehrgeiziger Arm nach dem Monde griff; im Momente seines Falles wird er zu spät scharfsichtig und erkennt sein Schicksal und das des Königs voraus. Daß Schwäche ein Laster

ſei, hat Shakeſpeare in dieſem Charakter angedeutet und in Heinrich VI. näher ausgeführt. Dieſe Figur hat er eigentlich ganz ausgebildet; Greene ſchob den König wie die Chronik als eine Null ſchweigend zurück, aber Shakeſpeare zog ihn hervor und zeichnete ſeine Nichtigkeit. Ein Heiliger, deſſen Bücherherrſchaft England verdarb, mehr gemacht zum Pabſte als zum König, mehr für den Himmel paſſend als für die Erde, ein König, wie Shakeſpeare zuſetzt, der mehr wünſcht ein Unterthan zu ſein als je ein Unterthan wünſchte König zu werden, iſt er in ſeiner Unthätigkeit der Quell aller Unthaten, die das Reich zerrütten. Sanftmuth macht Räuber kühn; mit dieſem Satze iſt der Schwäche des Königs der Stab gebrochen und Shakeſpeare zeigt das anſchaulich in ſeinen Verhältniſſen zu den Einzelnen und zu dem Ganzen. Den verfolgten Protektor (dieß Alles ſind Shakeſpeare's Ausführungen) vertheidigt er (II, 3, 1.) mit Beredſamkeit und läßt ihn hernach doch fallen: dieß ſtellt ſeine Unmacht beſtimmter heraus. Als Humphrey abgeführt wird, leiht das ältere Stück dem König zwei trockene Verſe, wo Shakeſpeare in langer Rede das Bild der Schwäche meiſterhaft entfaltet, wo er den machtloſen Mann ſich ſelbſt der Kuh vergleichen läßt, die hülflos ihrem Kalbe nachblökt, das zur Schlachtbank geführt wird. Als man hernach (III, 2) geht, um nach dem ermordeten Herzoge zu ſehen, hat das ältere Stück wieder nur zwei kahle Verſe für Heinrich, dieweil ihm Shakeſpeare ein bewegtes Gebet in den Mund legt,

und in allem dieſem die Regung vorbereitet, in der ſich hernach der König an dem tapferen Warwick aufrankend zu einem Akt der Strenge gegen Suffolk aufzuraffen vermag. So wie hier der fromme König ſeinem geliebten Protektor gegenüber die frömmſten Thaten der Dankbarkeit und Anhänglichkeit ungeübt läßt, ſo vergißt der Heilige dem Reiche gegenüber ſeine heiligſten Pflichten: er wird meineidig aus Schwäche, er enterbt ſeinen Sohn aus Schwäche, und thut ſo was das Thier ſeinen Jungen nicht geſchehen läßt; er gibt ſich, nachdem er ſich eingebildet, er müſſe die Sünden des Lancaſterſchen Hauſes büßen, in fataliſtiſchem Gleichmuthe dem blinden Geſchicke preiß, und während der Bürgerkrieg wüthet, wünſcht er ſich (III, 2, 5.) in einem ganz von Shakeſpeare eingeſchobenen Monologe zum Hirten, in die Ruhe der Beſchaulichkeit und einfacher Pflichterfüllung zurück. Jene abſtrakten Bilder des Bürgerkriegs, wo der Sohn den Vater, der Vater den Sohn erſchlagen hat, die Scenen die unſern Schiller ſo mächtig berührten, hat das ältere Stück ſchon in dürftigen Umriſſen, aber Shakeſpeare hat ſie erſt durch ſeine Ausführung ſprechend gemacht und durch ihre Verbindung mit jenem idylliſchen Monologe des Königs ihnen erſt ihre Tiefe gegeben, wo ſie ihn an die höhere Pflichterfüllung in ſeiner königlichen Stellung mahnen, die er in ſeinem ruheſüchtigen Egoismus vergißt.

Kann dieſer Heinrich VI. Shakeſpeare's eigene Schöpfung heißen, ſo fand er dagegen ſeinen Richard Gloſter

ſchon in dem dritten Theile ganz vorbereitet. Den aufſtrebenden Sinn ſeines Vaters, den Adlerblick in die Sonne, den vollendeten Ehrgeiz, die Gleichgültigkeit gegen die Mittel zum Zwecke, die Tapferkeit, den Aberglauben, der die Stimme des Gewiſſens bei ihm vertritt, die fertige Verſtellungskunſt, das Schauſpielertalent eines „Roscius“, die treuloſe Politik eines Catilina, leiht ihm ſchon Greene in ſeinem Stücke. Wie vortrefflich aber Shakeſpeare auch hier nachgearbeitet hat, ſehe man in dem Monologe (III, 3, 2.), wo die ehrgeizigen Entwürfe des Mannes mit ſeinen Gaben, ſie zu verwirklichen, Rath pflegen; es iſt das Gegenſtück zu dem ähnlichen Monologe des Vaters York, (II, 3, 1.) und läßt voraus empfinden, wie weit der Sohn über den Vater hinausgehen werde. Die Hauptfigur der beiden Stücke, Richard York, iſt faſt durchgängig ſo gehalten, als ob in ihm die Natur des ſchrecklicheren Sohnes ſollte vorgebildet, als ob er als der geiſtige Vater jenes Richard III. ſollte geſchildert werden. Fern geſuchte Politik, Argliſt und Verſtellung eines beſonnenen, in ſich feſt entſchloſſenen Mannes miſchen ſich bei ihm nicht in dem Grade, aber in der Art ganz in demſelben ſcheinbaren Widerſpruche wie bei Richard, mit Derbheit, Unluſt zum Schmeicheln, Unfähigkeit zum Kriechen, mit bitterer und lauter Unzufriedenheit. Mit derſelben Sicherheit und Ueberlegenheit wie Richard iſt er jetzt bereit, eine Entſcheidung auf die Spitze des Schwertes zu ſtellen, und ein andermal, die Karten ſchweigend zu mi-

ſchen und die Zeit in Geduld zu erwarten; von demſelben Strebſinne und Ehrgeize ſind beide gleich beſeelt. Von der gleichen Gunſt der Natur beglückt wie der Vater, würde der Sohn Richard dieſelben guten Eigenſchaften entwickelt haben, die dem Vater zu ſeinen gefährlichen Gaben hinzugeliehen ſind. Häßlich, verbildet und verachtet, ohne ein Recht auf den Thron und ohne eine nahe Ausſicht auf die Befriedigung ſeiner königlichen Entwürfe, wie Richard iſt, vergiftet ſich ſein freſſender Ehrgeiz ſelbſt; in dem Vater, der die Blüthe der Ritterſchaft von Europa heißt, der von ſeinem Rechte überzeugt und auf ſeine Verdienſte ſtolz iſt, ermäßigt ſich die Strebſamkeit in eine geſetzlichere Form. Bei dem Tode ſeines Sohnes Rutland bricht ſeine beſſere Natur mit Gewalt zu Tage. Er iſt ehrlich genug, (II, 5, 1.), auf die vorgeſpiegelte Ungnade ſeines Feindes Sommerſet hin ſein Heer entlaſſen und ſeine Söhne zu Geißeln geben zu wollen; er iſt mäßig genug, und er erſcheint, wenn er unverführt von ſeinen Söhnen geblieben wäre, bereit, ſeine Thronanſprüche bis zu Heinrichs VI. Tode auszuſetzen, den er dem Laufe der Natur nach nicht erleben würde; er arbeitet für ſein Haus, und nicht wie Richard für ſich. Seine Anſprüche und die ſeines Hauſes, mit denen er ſich gegen den rathloſen und thatloſen Heinrich aufwirft, gründet er nicht auf das boshaft geſteigerte Bewußtſein perſönlicher Ueberlegenheit, wie nachher Richard, ſondern auf ein gutes Recht, auf ſeine Gunſt im Volke, auf ſeine Verdienſte in Frankreich

und Irland, auf seine vaterländischen Absichten Frankreich zurückzuerobern. Er fühlt sich Heinrich gegenüber königlicher an Geburt, an Art und Gesinnung. Er spricht vergeltend an den Lancaſters die Worte aus, nach denen einſt Bolingbroke seiner an Richard II. gehandelt hatte: wer nicht zu herrschen weiß, der soll gehorchen. Dieſer Gegensatz Yorks gegen Heinrich VI. bewegt die beiden Stücke. Der Gedanke, wie ſich die Anſprüche des erblichen Rechtes eines unfähigen Königs, der das Vaterland in den Abgrund ſtürzt, zu den Anſprüchen des perſönlichen Verdienſtes verhalten, welche das Vaterland vom Ruine errettet, dieſer Gedanke ſpringt aus dem geſchichtlichen Stoffe von Heinrichs VI. Regierung unwillkührlich heraus; der Dichter der älteren Stücke hat ihn unſicher ergriffen, Shakeſpeare hat ihn mehr verſtanden und verfolgt. In der Bearbeitung dieſer beiden Stücke wird dieß nicht auffallend ſichtbar. Shakeſpeare iſt hier zu mechaniſch und furchtſam der Anordnung des Ganzen Schritt für Schritt gefolgt; auch hier muß man ſagen, das Drama gebiert dieſen Gedanken, nicht daß dieſer Gedanke, wie es ſein ſollte, das Drama geiſtig durchdringe und dadurch eigentlich belebe und ſchaffe. Dieß iſt aber in dem Gegenſtücke der Fall, das Shakeſpeare ſpäter dieſem Heinrich VI. mit vollendeter Meiſterſchaft gegenüber und vorangeſtellt hat: in der Erhebung des Hauſes Lancaſter, in Richard II., Heinrich IV. und V. Dort werden wir finden, wie Shakeſpeare den Stoff mit dem Geiſte be-

herrſcht und ordnet; hier iſt die Materie in aller Weiſe das Vorwaltende und Gebietende; und in dieſem Gegenſatze liegt in zwei Worten der Werth dieſes Heinrich VI. gegen jene ſpäteren Werke unſeres Dichters vollkommen bezeichnet.

Es hat Jedermann zu aller Zeit gefunden, daß in Heinrich IV. Shakeſpeare mehr Er ſelbſt iſt, als in Heinrich VI.; bei Vergleichung ſeiner Bearbeitung der beiden letzten Theile dieſer Hiſtorie muß man übrigens eben ſo beſtimmt zugeſtehen, daß hier mehr iſt als Marlowe und Greene. Dieß hat man gleich bei dem Erſcheinen derſelben unter den Zeitgenoſſen empfunden. Es knüpft ſich nämlich an dieſe Stücke und ihre Umarbeitung eine intereſſante Notiz, aus der wir mit die erſten Winke über Shakeſpeare's dramatiſche Wirkſamkeit in London erhalten und die uns zugleich gewahren laſſen, mit wie eiferſüchtigen Blicken die dichtenden Zeitgenoſſen auf den neuen Nebenbuhler hinſahen. Robert Greene, den man eben aus den folgenden Mittheilungen für den Verfaſſer der beiden letztbeſprochenen Stücke faſt mit Gewißheit hält, ſtarb im Jahre 1592, vor welche Zeit nicht allein ſein Heinrich VI. ſondern auch Shakeſpeare's Umarbeitung fallen muß. Der ſterbende Dichter ließ einen Brief zurück, den ſein Freund Chettle unter dem Titel: „für einen Groſchen Witz, erkauft mit einer Million Reue" 1592 herausgab und der an Beider dramatiſche Freunde Marlowe, Lodge und Peele gerichtet war. Der ſterbende Freund er-

mahnt sie darin reuig, allen Verkehr mit dem Schauspielwesen aufzugeben, und dieß unter anderen in folgenden Worten: „Niedrig gesinnte Menschen ihr drei, wenn ihr euch mein Elend nicht warnen laßt; denn an keinem von euch kleben diese Kletten so fest wie an mir; jene Puppen, meine ich, die aus unserem Munde reden, jene Narren in unsere Farben gekleidet. Ist es nicht seltsam, daß ich, dem sie Alle verbunden waren, daß ihr, denen sie alle verbunden waren, wenn ihr in den Fall kommt, in dem ich jetzt bin, von ihnen plötzlich werdet verlassen werden? Ja traut ihnen nicht! Denn da ist ein Krähen-Emporkömmling, geschmückt mit unseren Federn, der mit seinem

„Tigerherzen in Schauspielerhaut gehüllt"

sich dünkt, er sei wohl fähig einen Jamben ausbombasten zu können, wie der Beste von euch; und der als ein absoluter Johannes Factotum in seiner Meinung der einzige (Shake-scene) „Bühnenerschütterer" im Lande ist. O könnte ich eueren seltenen Geist erbitten, in ersprießlicheren Berufen zu arbeiten, und diese Affen euere vergangene Herrlichkeit nachahmen zu lassen." Die Stelle spricht mit deutlichem Wortspiele von unserm (Shakespeare) „Speererschütterer"; sie spricht von ihm als einem Emporkömmling, als einem Johannes Factotum, der er der Blackfriarsgesellschaft, aus der noch 1589 Georg Peele zu der Gesellschaft des Lord Admirals übertrat, als ihr einziger Dichter gewesen sein mochte. Die Stelle sagt von ihm, er habe sich mit fremden Federn geschmückt, mit „unsern Federn", ein Beweis,

daß dieſe Stücke von mehreren dieſer Dichter oder von Greene allein ſind; denn daß gerade eine Aneignung und Umarbeitung dieſer Stücke gemeint iſt, geht aus dem parodirten Verſe hervor, der ähnlich („o Tiegerherz in Weiberhaut gehüllt") im dritten Theile Heinrichs VI. vorkommt. Shakeſpeare, ſcheint es, hat ſich über dieſen Ausfall beſchwert. Ehettle der Herausgeber der Greeneſchen Schrift entſchuldigte denſelben, es ſcheint gerade ſo weit er Shakeſpeare angeht, in einer Abhandlung, die den Titel „Gutherzens Traum" (Kindhearts dream) führt. Darin heißt es unter Anderem, einer oder zwei Schauſpieler hätten Greene's Brief als eine Beleidigung genommen. Mit keinem davon ſei er bekannt geweſen; mit dem Einen ſei es ihm einerlei ob er es je werde; den anderen habe er nicht ſo geſchont, wie er es ſeitdem wünſchte gethan zu haben. Denn er habe ſelbſt geſehen, daß ſein Benehmen nicht weniger friedlich (er meint, ſchriftſtelleriſchem Hader entgegen) ſei, als er ſelbſt ausgezeichnet in ſeiner Schauſpielkunſt. Ueberdieß, fügt er bei, haben mich verſchiedene angeſehene Männer über die Rechtſchaffenheit ſeiner Handlungsweiſe berichtet, die ſeine Ehrenhaftigkeit bezeugt und über ſeine heitere Anmuth im Schreiben, die ſeine Kunſt beweißt. So hätten wir denn hier ein erſtes Zeugniß, das Shakeſpeare in ſeiner neuen Laufbahn als Dichter, als Spieler und als Menſch gleich große Ehren zugeſteht.

Die Komödie der Irrungen und die Zähmung der Widerſpänſtigen.

Dürfen wir die beiden Luſtſpiele, die Irrungen und die Widerſpänſtige, zu den Werken der erſten Periode Shakeſpeare's zählen, wo er von fremden Originalen abhängig erſcheint, ſo ſieht man, wie der junge Dichter ſich gleich, ohne einſeitige Vorliebe, gleichſam ohne Wahl, in glücklicher Mannichfaltigkeit an allen Gattungen und Stoffen verſuchte. Er hatte im Titus eine heroiſche Tragödie, im Perikles ein romantiſches Schauſpiel, im Heinrich VI. eine Hiſtorie bearbeitet; in den Irrungen eignete er ſich ein Intriguenluſtſpiel an und in der Widerſpänſtigen eine Komödie, die halb Intriguen- und halb Charakterſtück iſt, und von der aus er zunächſt den Uebergang zu dem eigentlichen Charakterluſtſpiel fand. Daß nun die Widerſpänſtige dieſer früheſten Periode wirklich angehöre, dafür ſpricht allerdings bis jetzt nur die innere Evidenz, die Irrungen aber ſind nach einer Anſpielung in dem Stücke (III, 2.) zur Zeit der franzöſiſchen Bürgerkriege gegen Heinrich IV. (1589—93) geſchrieben, wahrſcheinlich bald nach 1591, als Eſſex zu Heinrichs IV. Beiſtand geſchickt ward, und fallen alſo unbeſtritten in dieſe erſte Zeit.

Der Komödie der Irrungen liegen bekanntlich die

Menächmen von Plautus zu Grunde, die Shakeſpeare in einer engliſchen Ueberſetzung, wahrſcheinlich von W. Warner, leſen konnte, ein Buch, das aber erſt ſpäter als Shakeſpeare's Stück geſchrieben ſcheint und (1595) gedruckt iſt, und, außer der Grundlage des Stoffes, in Sprache und Vortrag keinerlei Aehnlichkeit mit Shakeſpeare's Stück hat. Man weiß, daß eine Hiſtorie der Irrungen (history of errors) im Anfange der 80er Jahre und früher am engliſchen Hofe geſpielt worden iſt; möglich, daß dieß ſchon eine Bearbeitung des Plautiniſchen Stückes war, die Shakeſpeare ſich und ſeiner Bühne angeeignet hat. Wie weit in dieſem Vorläufer unſerem Dichter vorgearbeitet ſein mochte, iſt natürlich nicht zu ſagen. Gegen Plautus aber iſt ſein Stück innerlich und äußerlich gehoben. Dort iſt es nicht viel mehr als eine Farce. Coleridge hat auch Shakeſpeare's Stück ſo genannt; aber uns ſcheint keineswegs mit dem gleichen Rechte. Wir werden uns hüten, einer Komödie, deren Inhalt ganz auf einer Reihe heiterer Zufallſpiele gebaut iſt, allzutiefe Philoſophie unterzulegen, wie z. B. von Ulrici geſchehen iſt; wir müſſen überall in unſerer Erklärung vermeiden, in die Werke unſeres Dichters etwas hineinzutragen, was ihm fremd war, wir müſſen nicht ſchwere Gebäude der Auslegung auf ein leichtes Fundament von Dichtung aufbauen. Gleichwohl ſcheint uns in den Irrungen jener Zug Shakeſpeariſchen Tiefſinnes, mit dem er jedem flachſten Stoffe der Novelle oder ſonſtigen Ueber-

lieferung eine große innere Bedeutung und Wahrheit abzuringen wußte, in einem ersten Beispiele vorzuliegen, in dem uns die feine geistige Beziehung, die der Dichter der Materie abgewonnen hat, um so merkwürdiger auffällt, je derber und kecker alles Aeußere der Fabel behandelt ist. Was die äußere Anlage und Intrigue des Stückes bildet, die Irrungen und Verwechselungen, die aus der Aehnlichkeit der beiden Zwillingspaare entstehen, sind bei Shakespeare noch viel weiter getrieben und unwahrscheinlicher auf den Zufall gebaut, als bei Plautus. Bei diesem ist nur Ein Bruderpaar, deren Einer nicht einmal weiß, daß sie einerlei Namen führen, die beide nicht wissen, daß sie sich ähnlich sind: so sind die Irrungen einfacher und möglicher gemacht. Nach Shakespeare's Anlage dagegen muß der Vater dem Einen Sohne von der Aehnlichkeit, die er bei der Geburt mit seinem Bruder hatte, gesagt haben. Daraus brauchte allerdings noch nicht zu folgen, daß sich eben diese Aehnlichkeit unter den Erwachsenen erhalten habe; wohl aber mußte die Namensgleichheit dem suchenden Syrakuser immer vorstehen: daß die Leute in Ephesus ihn kennen und mit Namen nennen, mußte ihm um so mehr auffallen und ihn stutzig machen, als mit seiner Erkennung in Ephesus Lebensgefahr für ihn verbunden ist. Die Unwahrscheinlichkeiten seiner Quellen und Ueberlieferungen zu tilgen, ist sonst überall ein Bestreben gewesen, das Shakespeare's Menschen- und Seelenkenntniß mit am schärfsten charakterisirt; hier ist in dieser äußeren Beziehung

kaum ein Verſuch dazu gemacht. Es iſt nur der Ort der Handlung, Epheſus, gleich anfangs als der verderbte Sitz aller Gaukler und Beſchwörer, Charlatane und Betrüger dargeſtellt, und der gutmüthige Syrakuſer Antipholus wird denn auch unter den Verwickelungen, die ſich allerdings bis zur Kataſtrophe hin, bis zum Ende des vierten Aktes, in einer meiſterhaften Weiſe ſteigern, ſo weit getrieben, daß er ſich eher für behext hält, als daß er auf die einfache Vermuthung kommt, auf die ihn der eigentliche Zweck ſeiner Reiſe immer und immer wieder hätte führen müſſen.

Aber was denn in dieſen äußeren Beziehungen an geſchickter Begründung verſäumt iſt, fällt doch kaum in die Wage, wenn man ſieht, welche innerlichen Bezüge dem ganzen wunderlichen Handel dieſer Verwechslungen und Verwickelungen von dem Dichter gegeben worden ſind. Dieſe komiſchen Theile ſind auf einen ganz tragiſchen Hintergrund gezogen, der den tollen Scenen im Vordergrunde gar keinen Eintrag thut, ſie vielleicht nur um ſo mehr hervorhebt, aber doch jeden Augenblick bedeutſam genug vortritt, um den flachen und flauen Eindruck gar nicht aufkommen zu laſſen, den das Stück machen würde, wenn es in der That nur eine Poſſe wäre, deren Kern wie Schale die Verwechslung jener ähnlichen Brüderpaare bildete. Die Feindſeligkeiten und Mißverſtändniſſe zwiſchen Syrakus und Epheſus bilden den hinterſten helldunkeln Grund, auf dem das ganze Gemälde in ſeinen tragiſchen und komiſchen Theilen aufgezogen iſt. Dieſe

letzteren sind kaum fesselnder und spannender zu nennen, als jene ersteren. Das Schicksal des gefangenen Vaters, der seine verlornen Söhne sucht, der in einem Werke der Liebe begriffen dem Tode verfällt, dessen inneres Leiden zuletzt (V, 1.) bis zu dem Grade steigt, daß er sich von dem wiedergefundenen Sohne nicht erkannt sieht und verleugnet glaubt, hebt das Stück weit über den Charakter einer bloßen Farce empor. Sehr zarte innere Beziehungen knüpfen diesen tragischen Theil mit dem komischen aufs geistigste zusammen; Beziehungen, welche der Dichter in die überkommene Fabel, wie er später immer pflegte, mit jener Totalität seiner geistigen Natur verwebt hat, daß man schlechterdings im Zweifel bleibt, ob er mehr in dunkelem Instinkt oder mit vollem Bewußtsein dabei verfuhr. Wir blicken in eine Doppelfamilie und ihre früheren und jetzigen Schicksale hinein, in welcher ganz eigenthümliche, nicht blos äußere, sondern auch innere Irrungen Statt haben. In dieser Familie liegen seltsam die Gegensätze von Familiensinn und schweifendem Geiste neben einander, erzeugen wechselndes Glück und Unglück, und bewirken trotz innerer Seelenverwandtschaft und Familienanhänglichkeit Störungen und Zerwürfnisse, und trotz äußerer Aehnlichkeit Entfremdung und Verwirrung. Der alte Aegeon erzählt in der vortrefflichen Exposition des Stückes die Geschichte der Doppelgeburt beider Zwillingspaare. Er war vor ihrer Geburt von seiner Frau weggereist nach Epidamnum; die Frau eilte ihm, ihrer Entbindung nahe,

von Syrakus dahin nach. Was ſie bewegen konnte, das hat der Dichter weniger im Dunkel, als zu errathen gelaſſen; nur ſoviel hat er angedeutet, daß es, wenn auch ein zärtlicher, doch ein eigenmächtiger Schritt war; und das andere iſt von ſelbſt klar, daß der Schritt jene gegenſätzlichen Eigenſchaften des Familiären und zugleich des Unhäuslichen in ſich ſchließt. Geſchah es aus Argwohn und Eiferſucht, jener Eigenſchaft, die, in ſich von eben ſo gegenſätzlicher Natur, die Liebe ſtört und doch nur in Liebe ihre Quelle hat? Man ſollte es glauben; denn dieſe Aemilia weiß nachher ſo eindringlich warnend und ſtrafend von dieſer Untugend ihrer Schwiegertochter zu predigen. Sie gebiert nun in Epidamnum ihre Zwillinge, und aus Stolz auf dieß Paar bewirkt ſie, wieder gegen die Meinung ihres Gatten, die Heimreiſe, auf der ſie jener Schiffbruch überfällt, der Mann und Frau, Mutter und Vater, und mit jedem je ein Paar der Zwillinge, ihre Söhne und deren Pflegebrüder und künftige Diener trennt. Die Syrakuſer Familie, der Vater und Ein Sohn fühlen nach langen Jahren die Wirkungen jenes Familienzuges wieder; der Sohn geht ſieben Jahre auf Reiſen, um die Verlorenen, Mutter und Bruder, zu erforſchen, wiewohl er die Thorheit einſieht, einen Tropfen im Meere ſuchen zu wollen; den Vater zieht die gleiche Liebe, Aufopferung und Thorheit wieder dieſem Sohne nach: es wirkt ein lebhafter Trieb in ihnen, wie einſt in der Mutter, die Familie zu vereinigen, und eben dieſer Trieb trennt ſie

immer mehr und droht ſie zuletzt ſogar gewaltſam und auf immer zu trennen. In der Familie in Epheſus, zwiſchen dem verſchlagenen Antipholus mit der Mutter und ſeinem Weibe Adriana gibt es keine andere Irrung, zu der ſchon in Plautus' Menächmen die Anleitung gegeben iſt. Die Frau iſt eine Keiferin (shrew) aus Eiferſucht; ſie quält ihren ſchuldloſen Mann und raubt ſich muthwillig ſeine Liebe, ſie treibt ihre Empfindlichkeit, die ſich an ihr ſelber rächt, bis zu Selbſtvergeſſenheit und Verleugnung aller Weiblichkeit. Und dieſe moraliſche Irrung führt geradezu die äußerlichen Irrungen zwiſchen den beiden Brüdern herbei, bis zuletzt auf Einer Stelle durch die zurückgezogene, erfahrene Mutter Aemilia dieſes innere Mißverſtändniß geheilt und jenes äußere aufgeklärt wird, beides mit dem gleichen Gewichte. Der Leſer fühlt wohl, wie ſchön durch dieſe fein verſchleierten, tieferen Beziehungen ſelbſt dem abenteuerlichen komiſchen Theile des Stückes ein höherer Werth verliehen iſt, als daß man von dem Stücke den Eindruck einer flachen Poſſe davon tragen könnte.

Es iſt nicht unmöglich, daß auf den Punkt des Zerwürfniſſes dieſer Familien durch die Eiferſucht und die zänkiſche Natur der Frauen von dem Dichter nicht allein ein äſthetiſcher, ſondern auch in Folge perſönlicher Sympathieen ein pathologiſcher Nachdruck gelegt iſt. Wir ſagen das blos als eine Vermuthung, auf die wir nicht viel Werth legen wollen; es iſt auch ſehr möglich, daß das, was uns durch ein ſonderbares Zuſammentreffen auffällt,

bloßer Zufall iſt. Wir haben oben erfahren, daß Shakeſpeare unglücklich verheirathet war; wir deuteten auch ſchon an, daß gerade in ſeinen erſten Jugenddichtungen die Eindrücke und Erfahrungen, die er aus dieſem häuslichen Verhältniſſe mit nach London nahm, hervorzublicken ſchienen. In Heinrich VI. fand er zwar die männiſchen Weiber Margarete und Leonore bei ſeinem Vorgänger ſchon vor; er hat aber ihre Charaktere mit vielen ſprechenden Zügen ſchärfer gezeichnet. Und wie beredt läßt er ſeinen Suffolk am Schluſſe des erſten Theils, in einer Scene, die wir als ſein Eigenthum vermutheten, gegen die neigungsloſen Heirathen eifern: denn gezwungene Ehe ohne Liebe ſei nichts anderes als eine Hölle, ein Leben voll Zwiſt und Hader, dieweil ihr Gegentheil ein Segen ſei und ein Vorbild von dem Frieden des Himmels. Hier in der Komödie der Irrungen weckt er der eiferſüchtigen Zänkerin Adriana das Gewiſſen, als Aemilia den geglaubten Wahnſinn ihres Mannes ihr Schuld gibt, ihrem giftigen Schreien und Schmähen, mit dem ſie ihm Mahl und Schlaf ſtörte und ihn der Schwermuth und Verzweiflung preisgab. Ihr gegenüber hat er ihre ſanfte Schweſter geſtellt, die erſt gehorchen lernen will, ehe ſie lieben lernt, die aus dem Beiſpiele des Thierreiches die Lehre nimmt, daß die Frau billigerweiſe dem Manne untergeordnet iſt, der unter Sorgen und Mühe den Unterhalt des Lebens beſchafft. In der Zähmung der Widerſpänſtigen, einem Stücke, das ſeiner vollſtändigen, inneren

und äußeren Verwandtschaft nach fast gleichzeitig mit den Irrungen entstanden scheint, schildert Shakespeare dann, wie die shrew (ein Wort, das uns im Deutschen abgeht) an der Schwelle der Ehe zu ziehen sei und wie sie zu der Einsicht durch Bändigung gebracht wird, die der sanften Luciana natürlich ist. Ihre Rede am Schlusse des Stückes, die der Leser nachsehen muß, spricht das Verhältniß von Weib zu Mann, wie es Shakespeare ansah, in scharfen Zügen aus. Der Denkart jener Zeit ist dieß ganz gemäß; unserem verbildeten Gefühle ist es Uebertreibung, der gezierten Huldigung gegen das weibliche Geschlecht wird es Barbarei scheinen. Was allzu nachdrucksvoll und stark scheinen möchte, gibt dort der Widerspruchsgeist der Redenden hinzu, und in dem Dichter mag die eigene bittere Erfahrung hinzu geholfen haben. Es ist gewiß auffallend, daß Shakespeare diese unweibliche Charakterform in ihren ehelichen Bezügen nie wieder geschildert hat; es ist, als ob er sich in diesen Stücken seiner Eindrücke hätte entladen wollen, wie er zunächst in einer Reihe erotischer Stücke seine Liebesader ausblutet. So wäre es wohl möglich, daß diese Erstlingsproducte in des Dichters persönliche Existenz an diesen Stellen verwachsen wären, daß sie, ebenso wie Göthe's Mitschuldige mit ihrem abstoßenden Inhalte, auf inneren Erfahrungen des eigenen Lebens beruhten.

Die Zähmung der Widerspänstigen hat mit der Komödie der Irrungen namentlich in den Theilen, die

Petruccio's und Katharinens Verhältniß nicht betreffen, eine ſchlagende Familienähnlichkeit. Die römiſche Schule, die Manier, in welcher die Italiener des 16. Jahrhunderts, die Arioſt und Machiavelli, die plautiniſche Komödie erneuerten, ſah ſchon Schlegel dieſem Theile des Stückes richtig ab. Sie erklärt ſich ganz einfach dadurch, daß Shakeſpeare in eben dieſem Theile weſentliche Züge aus den Untergeſchobenen (supposiți) von Arioſt entlehnt, die 1566 von Gascoygne ins Engliſche überſetzt waren. Wie die Figur des Zwick in den Irrungen, ſo ſind hier der Pedant und der Pantalon Gremio (dieſes Beiwort iſt ihm ausdrücklich geliehen) reine Figuren der italieniſchen Komödie, und die Art wie die ſchwachen Väter geprellt werden, wie Lucretia und Tranio einen falſchen Vater einführen, der ganze Intriguentheil des Stücks, iſt völlig in dem Geſchmacke dieſer Schule ausgeführt. Wie in den Irrungen, ſo treten die langen ſogenannten doggrel (Knittel) Verſe und die Sprache des alten vorſhakeſpeare'ſchen Luſtſpiels darin hervor, wie nur noch einigemale in den erſten, mit dieſem ungefähr gleichzeitigen, ſelbſtändigen Luſtſpielen, den Veroneſern, verlonerer Liebesmühe u. a., wie in den Stücken der reifern Periode Shakeſpeare's nie wieder. Wie dort iſt der Vortrag ungleich, der Dialog oft ungelenk; einzelne andere Stellen dagegen an gutem Geſchmacke, an Gewandtheit des Verſes und der Sprache dem ausgebildeten Style des Dichters gleich. Wie dort iſt auf die äußere Wahrſchein-

lichkeit der Fabel und Verhältniſſe wenig Rückſicht genommen. Wie in den Irrungen der epheſiſche Dromio, ſo iſt hier der winzige Grumio die robere Geſtalt eines natürlichen Narren, wie ſie Shakeſpeare nur in ſeinen erſten Luſtſpielen mit ſo viel Vorliebe aufzuführen und auszuführen liebt. Wie in den Irrungen, ſo iſt auch hier in dem Theile, der ſich um die Werbung Lucentio's um Bianca dreht, die Kunſt der Charakteriſtik unausgebildet: der alte reiche Werber Gremio, der ſchnüffelnde Vater Minola, ſind von jenen flachen ſtehenden Charakteren aller Intriguenkomödien; und ſo iſt in den Irrungen zwiſchen dem heftigen epheſiſchen Antipholus, der ſeinen tölpelhaften Dromio herkömmlich prügelt, und dem ſanfteren Syrakuſer, mit dem ſein witziger Diener mehr auf dem Fuße eines Spaßmachers ſteht, nur ein allgemeiner Charakterunterſchied gezogen. In beiden Stücken iſt die Nähe des Dichters bei ſeinen Schulreminiscenzen auffallend; kein anderes unbeſtrittenes Stück von Shakeſpeare bietet für ſeine Beleſenheit und Gelehrſamkeit ſo viele Belege wie die Zähmung. In der Anrede des ſyrakuſiſchen Antipholus an Luciana (V, 2.) in der er ſie Sirene nennt und ſie fragt, ob ſie ein Gott ſei, iſt ein rein homeriſcher Anklang; dieſelbe Stelle mit demſelben Eindruck findet ſich in der Zähmung (V, 5.) wieder, wo Katharina, als ſie den Vincentio anredet, eine ähnliche Stelle aus Ovid gebraucht, die dieſer dem Homer entlehnt hat, und wo der antike Ton noch durch die vierte Hand nachklingt. So

entſchiedene Aehnlichkeiten und Manieren der erſten Zeit hätten längſt entſcheiden ſollen, dieß Stück in die früheſte Periode des Dichters zu ſetzen. Das fühlten auch alle Kritiker; ſo Malone und bei uns Delius; aber ſelbſt auch Collier, der (in ſeiner Geſchichte der engliſchen dramatiſchen Literatur) mehrere Hände an dem Stücke beſchäftigt glaubte. Es iſt unzweifelhaft, daß des Dichters eigene Hand mehrfach daran beſchäftigt war. So wie wir das Stück jetzt leſen, muß ſpäter hineingearbeitet ſein, wie wir ja auch von anderen Stücken, von Ende gut Alles gut und dem Sommernachtstraum mit Gewißheit annehmen. Allzu deutliche Anſpielungen weiſen auf ſpätere Stücke gleichzeitiger Dichter, die Einleitung auf Fletcher's women pleased hin, ein Stück das nicht vor 1604 geſchrieben iſt. Daß der Name Baptiſta in der Zähmung richtig als ein Mannsname, dagegen im Hamlet als ein Frauenname gebraucht iſt, war Collier ein Beweis, daß die Komödie ſpäter als Hamlet (1601) geſchrieben ſei. Wer aber die Freiheit erwägt, mit der Shakeſpeare um eben dieſe Zeit, in Viel Lärmen um Nichts die beiden Figuren des Petruccio und der Catharina gleichſam in einer höheren Sphäre wiederholte, der wird nie glauben, daß derſelbe Dichter um dieſelbe Zeit dieſes Stück urſprünglich gearbeitet habe.

Die Hauptfigur unſeres Luſtſpiels the shrew gehörte in den Lieblingsgegenſtänden einer frohſinnigen, lachluſtigen Zeit; Gedichte und Schwänke erzählten von keifiſchen Weibern; in einer Farce, Tom Tiler und ſein

Weib, wurden die Leiden eines unterjochten Ehemanns ſchon 1569 von Kindern aufgeführt; in Chettle's Griſeldis bildet die Epiſode von dem wälſchen Ritter und der shrew, die er heirathet, das Gegenſtück zu der geduldigen und ſanften Heldin des Stücks. Von einem Unbekannten exiſtirt dann die Zähmung einer Widerſpänſtigen, das Stück auf welches Shakeſpeare ſeine Zähmung der Widerſpänſtigen gründete. Das ältere Stück iſt 1594, wo es aber ſchon mehrmals aufgeführt war, gedruckt; dieß hindert nicht, daß es geraume Zeit älter ſei. Es iſt in einer bekannten Sammlung von Steevens (six old plays) abgedruckt worden. Der intriguenhafte Theil des Stücks iſt darin viel roher als bei Shakeſpeare; auch wo die Scene beibehalten iſt, iſt ſie weit plumper in dem Originale. Die Auftritte eines heiteren Schlags, wie die zwiſchen Katharina und Grumio und die mit dem Putzhändler und Schneider, ſind am meiſten ſo vorbereitet, wie ſie geblieben ſind. Der Abſtand zwiſchen dem bombaſtiſchen Pathos der Scenen zwiſchen den Verliebten und den gemeinen Unflätigkeiten der burlesken Parthieen iſt ſo groß, daß man auch hier wieder inne wird, was der Dichter ſelbſt in ſeinen gröberen Erzeugniſſen Alles verſchönert hat. Es iſt ganz unbegreiflich wie Tieck, der auch dieſes ältere Stück für eine erſte Anlage Shakeſpeare's ſelber hielt, nicht fühlen konnte, daß hier einzelne Ausdrücke ſind, für welche Shakeſpeare's Feder, wie unfein ſie unſerem Geſchlechte vorkommen mag, zu allen Zeiten zu keuſch war. Die Ver-

gleichung beider Stücke weist nicht ein Verhältniß aus, wie das des Shakespeare'schen Heinrich VI. zu Greene's, sondern der Dichter hat durch die durchgehende Veredlung von Stoff und Form dieses Werk zu seinem Eigenthume gemacht.

Wir deuteten schon an, daß die Zähmung der Widerspänstigen aus zwei gegensätzlichen Theilen besteht. Die Geschichte des gebildeten, philosophischen Lucentio, der, von Studentenstreichen voll, doch wenigstens vielleicht auch um Lernens Willen nach Padua kommt, begleitet von einem gewandten Diener, der auf dem Fuße ist mit seinem Herrn die Rolle tauschen zu können, seine schlaue und feine Werbung um die wohlgezogene Bianca, „aus der Minerva spricht" und die in allen feinen Künsten bewandert ist, bildet, wie wir sagten, ein Intriguenspiel von feinerer Anlage im italienischen Geschmacke. Das andere Gegenstück hierzu, die Werbung des groben Petruccio um die zänkische Katharina, ist ein ächtes Volks-Charakterspiel. Mit diesem letztern Theile, dem Mittelpunkt des Stücks, wollen wir uns allein beschäftigen, um zu sehen, wie der Dichter den Uebergang aus der flacheren Personenzeichnung, die man in allen Intriguenstücken gewöhnt ist, zu der gründlichern Entwickelung der Charaktere macht, durch die er uns weiterhin in seinen Werken überall verwöhnt hat.

Der Handel zwischen Petruccio und Katharina läßt sich zu einer bloßen Posse, und zwar zu einer ganz gemei-

nen, er läßt ſich bis in den Koth herabziehen, wenn man will. Es iſt traurig zu ſagen, daß ein Mann wie Garrick das wirklich gethan hat. Er hat das Stück unter dem Titel Katharina und Petruccio zu einem Spiele von drei Akten zuſammengezogen, hat den feineren Theil, die Intrigue der Werbungen um Bianca, der dem lärmenden Inhalte des übrigen ein Gegengewicht hält, herausgeſtrichen und den derben Reſt in eine plumpe Karrikatur herabgewürdigt. Das Spiel des Paares war nach dem Gebrauche, der nachher ſtehen geblieben iſt, ein roh ausgelaſſenes: Woodward ſpielte damals den Petruccio in ſolcher Wuth, daß er ſeine Mitſpielerin (Ms. Clive) mit der Gabel in den Finger ſtach und als er ſie von der Bühne wegreißt zu Boden warf. So wird das Stück noch jetzt in London als eine Schlußfarce, mit allen widerlichen Ueberladungen einer ganz gemeinen Poſſenreißerei gegeben, ſelbſt nachdem 1844 in Haymarket das ächte Stück wieder in Scene geſetzt und mit Beifall gegeben worden iſt.

Wenn ganz England in Garricks Rücken ſtände, ſo würden wir dreiſt behaupten, daß unſere Komödie von dem Dichter nicht ſo gemeint war. Das Stück iſt holzſchnittmäßig allerdings behandelt; der Gegenſtand, falls er nicht in pedantiſche Moraliſation fallen ſoll, erträgt gar keine andere Behandlung. Selbſt in dem gewöhnlichen Verkehr wird die Frage von der Unter- oder Ueberordnung des Weibes immer in übertreibenden Scherz ge-

zogen; der derbe Humor mußte dem Gegenstand seine Färbung geben. Den beiden Figuren, um die es sich handelt, geht der Schmelz höherer Naturen ab; das mußte so sein, denn unter anders gearteten konnte das Verhältniß nicht Statt haben. Der werbende Mann, Petruccio, ist aus grobem Thone geformt; er kommt nicht wie Lucentio um des Studierens willen nach Padua, sondern um Geld zu heirathen; schon das ist bezeichnend genug. Man bietet ihm diese reiche Widerbellerin an, im Scherz, und er geht, das sieht selbst sein Grumio durch und sollte also von einem geschickten Spieler nicht ungesehen bleiben, in einer Art launiger Renommisterei darauf ein. Von feiner Art und Sitte ist er nie gewesen; er geht schlecht gekleidet einher; seine Diener auf den kleinsten Anlaß am Ohr zu ziehen und zu prügeln, ist ihm geläufig; dabei ist er aber gereist und erfahren, hat die Menschen kennen und zu behandeln gelernt. Die Keiferin zu bändigen kann ihn nicht schrecken, da er sich bewußt ist, neben männlicher Kraft die Spiele des Scherzes und der schmeichelnden Galanterie zu versuchen und im äußersten Falle das Feuer der Widerspänstigen nicht wie ein Wind nur schüren, sondern wie ein Sturm ausblasen zu können. Er ist Soldat, Jäger und Seemann, jedes Eine schon genug, um eine schroffe Mannheit auszubilden, eine disciplinarische Natur, die unnahbar und imponirend ist. Er wird von Katharina mit einem Holzapfel verglichen, und ich wüßte auch nicht, womit man gewisse hartbäutige muskel-

ſtramme Geſichter gedienter Soldaten ſprechender vergleichen könnte.

Katharina, um die er zu werben unternimmt, iſt eine böſe Hummel, ein Füllen das aus den Strängen ſchlägt, kurz angeknüpft, raſch und zufahrend, aber voll guten Kernes, an deren Weſen Petruccio ſchon darum Gefallen hat, weil ihr am rechten Orte, wie im letzten Akte der Wittwe gegenüber, das gerade Herz rückſichtslos überläuft. Sie iſt von dem Vater verzogen, ein unartiges Kind, das nicht bitten und danken kann, das ſeine ſanfte Schweſter mißhandelt, ſie bindet und ſchlägt. Auf die Spitze ihres zänkiſchen Weſens iſt ſie getrieben durch die Bevorzugung ihrer Schweſter von Seiten des Vaters, hauptſächlich aber durch den Neid auf die zahlreichen Bewerber, die ſich um Bianca drängen, während ſie die Ausſicht hat, im unvermählten Stande zu bleiben. Zu jenen ſchönen weiblichen Seelen, die in dieſer Ausſicht und in dieſem Schickſale unverbittert bleiben und die der weiblichen Natur eigenthümliche Harmonie nicht verlieren, gehört ſie nicht. Es iſt der Schlüſſel vielmehr ihres Charakters und ihrer Handlungsweiſe dem ungezogenen Werber gegenüber, daß ſie verbittert über ihr drohendes Loos iſt, „die Affen zur Hölle fahren zu ſollen;“ ein ſprüchwörtlicher humoriſtiſcher Ausdruck für das Schickſal der Unvermählten, den auch Beatrice in viel Lärmen um nichts von ſich gebraucht. Sie will einen Mann, er will Geld, ſo iſt ihnen beiden der Weg zu einander gebahnt. Das alte Stück, das Shake-

ſpeare vor ſich hatte, ſagte es gradezu, ſie wolle einen Mann und das ſei die Quelle ihrer Zänkiſchkeit; und Petruccio weiß das dort und ſpricht es auch aus und baut eben darauf ſeine Kühnheit. Aber dergleichen platte Natur nachzuſprechen, war nicht Shakeſpeare's Art, ſo bequem machte er es ſeinen Spielern nicht; er überließ deren Geſchicklichkeit, das was ſich von ſelbſt verſteht in das Spiel einzutragen. In der Bewerbungsſcene ſind alle Worte Katharinens abſtoßend und ſchnöde; ſie ſagt nicht Ja und doch ſind ſie nachher verlobt. Dieſe Stelle hat alle Spieler geirrt; ſie iſt immer für wunderlich und unvollkommen angeſehen worden; ihre Aufführung in der Garrick'ſchen Bearbeitung iſt ganz abſcheulich. Für zwei geſchickte Spieler iſt aber in dieſer Scene Alles gegeben, was die Charaktere eben verlangen. Er überfällt ſie mit Worten, mit Schmeicheleien, die ſie niemals gehört hat; wie er ſie mit Diana vergleicht, fällt ihr erſtes ruhiges, nicht zänkiſches Wort. Der Geiſt des Widerſpruchs und die Gewöhnung macht ſie auch gegen ihn und ſeine Derbheit grob und abſtoßend, aber ſobald ſie ſieht daß es ihm Ernſt iſt, muß ſich der Sturm bei ihr legen. Die Spielerin, die dieſe Rolle naiv auffaßt, wird gewonnenes Spiel haben; ſie muß naiv aufgefaßt werden, nicht als eine Zänkerin von Profeſſion, ſondern als ein raſchblütiges Kind, das in den Tölpeljahren etwas ſtehen geblieben und bei dem nur das Blut über den Verſtand zu mächtig geworden iſt. Sie ſoll nicht ein für allemal ihre Rolle

durchtoben; vor der neuen Erscheinung ihres Bewerbers soll sie vielmehr in der drolligen Verblüfftheit stehen; sie soll nicht — wie das traditionell geschieht — dem Werbenden böse Gesichter schneiden, sondern ihm ein offenes, durch Neugier und Ueberraschung von ferne bewegtes Gesicht zeigen, ihn gerade ansehen mit einem klaren Auge, das nicht recht traut und gern trauen möchte, das trotzt und mitten im Trotze nachgiebt. Dieser Naivetät ist von dem Dichter voller Raum gegeben. Indem Petruccio Katharinen mit seinen Schmeicheleien überschüttete, flicht er ein, was ihr die böse Welt alles nachsage; darunter übertreibt und lügt er, sie hinke; sie wird nun unwillkührlich ein Paar schlanke Schritte machen, um ihn eines besseren zu überzeugen; darauf stichelt er dann, und sogleich steht sie in Widerspruchgeist und Beschämung still. Sobald die Zeugen kommen, lügt er, sie habe ihm am Halse gehangen und Kuß auf Kuß —; wenn das die Spielerin der Katharina, wie es gewöhnlich geschieht, hoch aufnimmt und sich ungebärdig darüber erweist, so ist freilich nicht zu begreifen, wie dann die Verlobung für ausgemacht gilt. Indem er das entscheidende Wort spricht: Küsse mich Käthchen, am Sonntag soll die Hochzeit sein, gebraucht er in den unterstrichenen Worten wahrscheinlich den Refrain eines altbekannten Liedes, was die Zuversicht, die in dieser gebieterischen Werbung liegt, humoristisch mildert. Ihre Antwort ist, sie wolle ihn lieber gehängt sehen, und dieß kann nur gesagt werden in voller Windstille schon nach ge-

legtem Sturm, kann nur halb forſchend halb ſchmollend, beſiegt und widerſtrebend zugleich geſprochen werden. Sie geht dann mit ihm gleichzeitig ab, ohne Ja geſagt zu haben; aber ſie hat ſchweigend, ja widerſprechend eingewilligt. Das iſt des Dichters Abſicht. Sie könnte gar nicht Ja ſagen, da ſie ſo lange nur auf das Nein des Widerſpruchs eingeübt war. Beatrix in viel Lärmen um Nichts, ein ſo viel feiner angelegter Charakter, kann es eben ſo wenig, kann dem Vielgeliebten nicht geſtehen daß ſie ihn liebt; dieß liegt natürlich in dieſen Charakteren, die jedem Schein von Sentimentalität aufs tiefſte abgeneigt ſind. Der Werber erleichtert ihr den Uebergang auf eine feine, von ſeiner pſychologiſchen Ueberlegenheit zeugenden Weiſe: er flicht geſchickt ein, ſie hätten das ſo ausgemacht, daß ſie noch eine Weile ihre keifiſche Rolle fortſpielen ſolle. Er faßt ſie dann bei einer weiteren ſchwachen Seite; er geht, um ihr Putz in Venedig zu kaufen; ſie ſoll ſchön zur Hochzeit ſein; ſie zeigt auch bei andern Gelegenheiten, daß ſie Weib genug iſt, daran Freude zu haben. Und was die kurze Zeit ſeiner Abweſenheit in ihr gewirkt und geändert hat, verräth ſie nachher bei ſeinem Ausbleiben mit dem Einen Seufzer: Ich wollte Katharina hätte ihn nie geſehen, — der nur noch unter ſchleichenderem Eifer, weich und unter Thränen geſprochen iſt, wo der Vater ſelbſt einen Ausbruch ihres alten Grimms am natürlichen Orte fände. Dieß Alles iſt, ſcheint es, ſehr geſchickt und will geſchickt gegeben ſein. Der Stoff, darunter möge der dar-

ſtellende Künſtler wohl unterſcheiden, der Stoff iſt Derbheit, aber die Form iſt voll Feinheit; dieſe Aufgabe, die Grobheit darzuſtellen, will auf eine zarte Weiſe gelöſt ſein.

Für die Spielerin der Katharina iſt dieſe Bewerbungsſcene der ſchwierige Punkt; für den Spieler des Petruccio die Kur der Zähmung. Sie erſcheint ganz als übertriebene Karrikatur; wer aber den rechten Humor hineinzulegen weiß, wird auch dieſe Uebertreibung zu einiger Beſcheidenheit der Natur zurückführen. In Garricks Poſſe, wenn Petruccio kommt in tollem Aufzuge, eine tolle Vermählungsſcene feiert, in toller Eile abreist, ſind alle Mitſpieler entſetzt und erſchreckt. Aber ſo iſt es bei Shakeſpeare nicht angelegt; Grumio findet das Alles nur zum Sterben vor Lachen. Die Art, wie er ſie bändigt, wie grob ſie erſcheint, hat doch dieſelbe feine Methode wie ſeine Werbung. Mit ſeiner Abreiſe nach Venedig, ſeinem Ausbleiben, ſeiner ſeltſamen Erſcheinung, beginnt er mit ihr eine geiſtige Hungerkur, die auf Erwartung, auf Spannung, auf Enttäuſchung arbeitet. Die körperliche Hungerkur folgt dann nach, um gleichſam das wallende Blut in ihr auch phyſiſch zu dämpfen. Wie er ſie durch Ueberraſchung gewann, durch Uebertäubung ſtillte, ſo bändigt er ſie erſt durch Ueberſpannen, dann durch Zurückſchrauben ihrer geiſtigen und körperlichen Natur. Der letztere Theil der Kur iſt ganz die Methode, Falken zu ziehen durch Hunger und Wachen. Alle die Entbehrungen, die er ihr

anmuthet, theilt er aber mit ihr; er entzieht ihr Schlaf und Essen unter dem Vorwande der Liebe und Sorgfalt für sie. Geschieht das, wie es pflegt, in einer durchweg brutalen Weise, so macht man des Dichters Absicht zu nichte, nach der ihr jeder Anlaß, sein Verfahren nur übel zu nehmen, genommen werden soll. Man wird uns jene Stelle entgegen halten, wo Petruccio seiner Neuvermählten zumuthet, die Sonne für den Mond zu erklären: aber an dieser Stelle wird nur noch die Probe auf eine bereits fertige Rechnung gemacht, hier löst sich sichtbar die strenge Zucht in ein humoristisches Spiel auf, und eine gute Spielerin nimmt das so. In England ist's vielleicht eine alte Tradition, daß gleich nach dieser Stelle, wo sie nachgegeben hat, wo sie nun völlig geheilt ist, und wo sie nachher in einer gleichgültigen Rede die Sonne zu erwähnen hat, die Spielerin sich zu Petruccio hinwendet und das Wort schelmisch fragend ausspricht, ob er auch einwillige, daß die Sonne scheine. Ein Zug dieser Art, von geistreichen Schauspielern eingeflochten, erleuchtet ganze Scenen und Charaktere Shakespeare'scher Stücke besser, als lange Commentare. Dieser feine Zug ebnet den Weg zu der spätern Fügsamkeit des bekehrten Weibes ganz vortrefflich, wo sie zuletzt jene Lehre der Unterwürfigkeit predigt, noch ein wenig in der Spur des alten Trotzes, der aber nur gegen die Trotzigen gerichtet ist.

Dieß ſind denn die ſieben Stücke, die an dem Anfange der Laufbahn unſeres Dichters liegen; ſehen wir noch einmal auf ſie zurück, um im Ueberblick ihr Gemeinſames zu erkennen, was ſie von den ſpäteren Arbeiten Shakeſpeare's unterſcheidet. Mehr oder weniger verrathen alle ſieben Stücke den ungebildeten Volksgeſchmack der vorſhakeſpeare'ſchen Zeit in Stoffen und in Formen. Die Barbareien im Titus, die Rohheiten im Perikles, einzelne Härten in Heinrich VI., der derbere Charakter der beiden Luſtſpiele, die Behandlung des jambiſchen Verſes im Titus und der Knittelverſe in den Luſtſpielen, all dieß verflicht dieſe Stücke noch mit der Geſchichte der engliſchen Literatur jener Zeit, wo Shakeſpeare die Marlowe und Greene, die Lily und Peele noch nicht verdunkelt hatte. Wir hatten vor dieſen Stücken Shakeſpeare nur als den Verfaſſer ſeiner beſchreibenden Gedichte, deren Stoff aus alter Mythologie und Geſchichtsſage genommen war, kennen gelernt. Von ihnen herübertretend in dieſe unter ſich ſelbſt ſo verſchiedenartigen Schauſpiele kann man ſich durch die dramatiſche Form und die abweichenden Stoffe verleiten laſſen zu glauben, man habe mit einem ganz anderen Dichter zu thun. Dem iſt aber bei ſchärferem Zuſehen nicht ſo. An Erinnerungen an die italieniſche, mehr gelehrte Schule von Dichtern, denen er ſich in ſeinen erzählenden Gedichten anreihete, fehlt es in allen dieſen Stücken nicht. Der Perikles iſt ſchon der Quelle nach aus jenen romantiſchen, halbantiken Erzählungen hergeleitet,

denen die italianiſirenden Dichter ſo nahe ſtanden; aus der Arkadia von Sidney, dem Hauptvertreter jener Schule, ſind viele Ausdrücke darin treu abgeſchrieben. Im Titus klingt jene ovidiſche Lüſternheit der erzählenden Gedichte in dem Inhalte des zweiten Aktes ſehr vernehmlich an; bei der einzigen Gelegenheit dazu in Heinrich VI., dem Abſchied Margaretens von Suffolk, tritt dieſer ſelbe Ton augenblicklich hervor. In dem kurzen Zwiegeſpräche zwiſchen Luciana und Antipholus in den Irrungen erinnert der gedankenreiche, gegenſätzliche, epigrammatiſche Vortrag ſehr deutlich an die Concepte der Lucretia. In der Zähmung endlich hat Shakeſpeare die Komödie eines berühmten italieniſchen Meiſters zu ſeiner Bearbeitung benutzt, wie er in den Irrungen nach dem Vorgange der Italiener ein römiſches Luſtſpiel nur erneuert hat. Schon dieſe Bearbeitung eines Plautiniſchen Stückes zeigt ferner den Dichter, wie wir oben ſagten, noch der Schule und ihren Beſchäftigungen nahe; in keinem ſeiner ſpäteren Dramen ſteht er ſo tief in den Reminiscenzen des Alterthums und hat den Kopf ſo überfüllt mit den Bildern, Sagen und Figuren der alten Geſchichte, wie faſt in jedem dieſer Stücke. Im Titus zeigten wir oben, wie die ganze Fabel nur aus lauter Stücken antiker Sage und Geſchichte zuſammengeſetzt iſt. Wie in Kyds ſpaniſcher Tragödie längere Stellen lateiniſcher Dichter, ſo hat hier die Strophe einer Horaziſchen Ode Eingang gefunden. Im Perikles haben wir, wie in einem Senekaiſchen Stücke, die

Erſcheinung der Diana und jene Scenen, die ſo deutlich an Odyſſeus' Einkehr bei den Phäaken erinnern. Aus den Irrungen und der Zähmung hoben wir vorhin erſt jene homeriſchen Anreden heraus. Wie die Lucretia und Venus, ſo ſind alle dieſe Stücke übervoll von Anſpielungen auf griechiſche Mythologie und alte Geſchichte; ſo der Titus, ſo die Zähmung, ſo nicht allein der erſte Theil von Heinrich VI., ſondern auch die zwei letzten Theile, und zwar gerade an den Stellen, die Shakeſpeare's Eigenthum ſind. Ueberall aber tritt ganz beſonders in dieſen Anſpielungen die trojaniſche Sage in ihrem ganzen Umfange hervor, und zwar deutlich vom Virgiliſchen Standpunkte, ganz wie wir es in der Lucretia fanden. Aus der Stelle, wo er in Heinrich VI. auf Diomed's und Ulyſſes' Diebſtahl der Pferde des Rheſus anſpielt, lieſt man heraus, wie der junge Dichter von trojaniſcher Lectüre friſch erfüllt war. Das Beſtreben, mit Gelehrſamkeit, mit der erſten Beleſenheit zu prunken, eine Eigenſchaft, die ſpäter unſerem Dichter völlig fern lag, iſt dieſen Stücken nicht fremd und für den Anfänger nicht uncharakteriſtiſch. Den erſten Theil von Heinrich VI. wollen wir zum Belege nicht anführen, weil er größtentheils dem Dichter abgeſprochen werden muß: ſonſt iſt dort mit der Beleſenheit im alten Teſtamente, in der römiſchen Geſchichte, in den Romanen der Palladine, bis zu Froiſſard's Chronik wahre Prahlerei getrieben. Aber auch in dem zweiten und dritten Theile ſind in Shakeſpeare's Zuſätzen die Citate aus alter Mythe

und Geſchichte ſehr gehäuft, und in der Art, wie er dem älteren Dichter einmal ſtatt des Catilina den Machiavelli, und ein andermal ſtatt des Seeräubers Abradas den Bargulus unterſchiebt, iſt faſt die Gelegenheit das eigene Wiſſen auszulegen geſucht. Beſonders aber die Zähmung der Widerſpänſtigen (und nächſt ihr die gleichfalls ganz frühzeitig Verlorene Liebesmühe) kann ſich mit dem erſten Theile Heinrichs VI. meſſen in vielfältigem Apparat von Lectüre, auf die der Dichter gelegentlich anſpielt. Die Abſicht, Sprachkenntniſſe zu verrathen, findet ſich außer in Verlorener Liebesmühe in keinem ſpäteren Stücke Shakeſpeare's in der Weiſe wieder, wie in allen dieſen ſieben: er hat die Sprachbrocken, wie er ſie hier in ganz gutem Ernſte gebraucht, ſpäter nur wieder angewandt in Zwecken der Charakteriſtik und des Scherzes. Im Titus ſind nicht nur, wie in einer Reihe von Stücken der Lily, Marlowe, Edwards, man könnte ſagen aller vorſhakeſpeare'ſchen Dichter der Fall iſt, einzelne lateiniſche Stellen, ſondern auch franzöſiſche Ausdrücke, wie gramercy und bon jour, in das tragiſche Pathos hineingekommen; im Perikles werden jene Deviſen der Turnierenden in allen Sprachen verleſen und darunter eine ſpaniſche mit einem Sprachfehler (più für mas). In allen drei Theilen Heinrichs VI. begegnen dieſe fremden Sprachbrocken wieder in Stellen, die Shakeſpeare's Eigenthum ſind, in ſolcher ernſten, von keinem Humor entſchuldigten Anwendung: der alte Cliffort ſtirbt mit einem franzöſiſchen, der junge

Rutland mit einem lateiniſchen Spruche. In den Irrungen ſind lateiniſche Worte eingegangen und dem Dromio franzöſiſche Betheuerungsworte in den Mund gelegt; in der Zähmung ſind, wie bei Marlowe üblich iſt, ſpaniſche, italieniſche, lateiniſche Sätze gehäuft. Zu Einem der letzteren hat man die Quelle in Lily's Grammatik gefunden. Unſichere und unausgebildete Formen alſo, roherer Geſchmack in der Materie und in der Kunſt ſie zu verarbeiten, die Nähe bei der Schule, die Anlehnung an das Alterthum und an den gelehrten Dichterkreis der italianiſirenden Romantiker Englands, der Eifer, beleſen und vielwiſſend zu erſcheinen, wären die Züge, die dieſe Erſtlingswerke Shakeſpeare's, bei aller ihrer Verſchiedenheit, einander nahe ſtellen. Ihre Verſchiedenheit in Materie, Ton und Vortrag rührt von dem weiteren gemeinſamen Merkmale her, daß ſie ſämmtlich älteren Werken nachgebildet ſind. Von Titus iſt dieß überliefert, im Perikles und dem erſten Theile Heinrichs VI. zeigt es die innere Evidenz; zu den übrigen Stücken können wir die Originale vergleichen. Der Fortſchritt des Dichters zeigt ſich klar und ſprechend. Er iſt in den drei erſten Stücken von dem Gewichte des fremden Einfluſſes niedergehalten und erſcheint daher in ganz verſchiedener Manier; in Heinrich VI. (zweiter und dritter Theil) ringt er mit einem Zeitgenoſſen, in den Irrungen mit Plautus um die Palme; in der Zähmung wirft er die Form ſeiner Vorarbeit ab und ſtellt ſich auf eigene Füße. Die Bedeutung, die dieſes Aufranken an anderen

Meistern und Werken für die Bildung Shakespeare's hatte, ist nie genug in Anschlag gebracht worden: der glücklichste Tact leitete den früh stolzen Genius auf diese bescheidenen Wege. Keinem Talente ist mehr zu mißtrauen, als dem, was in früher Jugend gleich auf Originalität lossteuert; der Dünkel führt es auf diese Irrbahn und die Unnatur wird das Ziel sein, zu dem es gelangt. Jeder große Künstler hat eine solche Zeit der Schule gehabt, wo er sich einem früheren Meister vertraut, wo er sich an fremde Muster fesselt, um an ihnen zu lernen. Der Schüler, der über diese Hingebung seine Selbständigkeit verliert und in Nachahmung aufgeht, hätte doch niemals eigene Wege gefunden. Das wahre Talent aber blickt in seiner Lehrzeit nur so angespannt in den fremden Geist, um aus der innigsten Kenntniß desselben die Unterschiede des eigenen Geistes um so schärfer kennen zu lernen und sich dann um so selbständiger zu trennen. So hatten sich Raphael und Titian, so haben sich Göthe und Schiller an fremden Meistern erst in ihre Kunst eingeübt; die letzteren eben an unserem Shakespeare selbst. Und so that dieser wieder. Er blickte an Plautus und Seneka frühe und spät, und fern von jeder Anmaaßung, hinauf; im Anfange wohl selbst an Marlowe und Greene. Bei diesen freilich mußte er bald fühlen, daß er nur lernen konnte, wie er es nicht machen mußte: er hob die Greene'schen Stücke, indem er sie bearbeitete; er schmückte sich mit

fremden Federn, warf ihm dieſer vor, aber er konnte ſich bewußt ſein, daß er den fremden Federn wieder Schmuck verliehen hatte. Die Sitte, nach der ſich damals die Dichter der verſchiedenen Theater ihre Stoffe einander entnahmen und ſie neu verarbeiteten, war der dramatiſchen Dichtung ungemein günſtig. Man lernte aus den Vortheilen und dem Schaden der anderen Bühnen die Lieblingsmaterien des Publikums kennen und vergriff ſich auf dieſe Weiſe ſelten im Stoffe. Viele Hände beſchäftigten ſich dann über einerlei Gegenſtand; ihre Bearbeitungen fielen dem Urtheile des Publikums anheim; der Stoff und ſeine Bedeutung, die Charaktere und ihre Behandlung läuterten ſich. Aehnlich war es in dem antiken Drama geweſen. In jener Jugend der Welt gab es der dramatiſchen Stoffe aus Mythe und Geſchichte überhaupt noch wenig; an jedem der wenigen verſuchte ſich jeder namhafte Dichter einmal; die ſtets erneuerten Behandlungen verklärten ſich da allmählig zu der reinen Geſtalt, die wir an den griechiſchen Tragödien bewundern. Nur etwas entfernt Aehnliches geſchah auf der engliſchen Bühne, obgleich es hier bei den breiteren, ſtoffreicheren Werken um ſo nöthiger geweſen wäre, daß das Gleiche geſchehen wäre. Bei Shakeſpeare aber kann man dieß in ſteigenden Graden ſehr deutlich bemerken, wie er immer meiſterhafter lernte, in älteren Schauſpielen, die er ſich zur Bearbeitung nahm, immer mehr Schale wegzuwerfen und in den Kern der

Stoffe und ihren geiſtigen Lebenspunkt vorzudringen. Dieſe Kunſt trug er dann auch auf ſeine erzählenden Quellen über, und lernte den flachſten und frivolſten Novellenſtoffen pſychologiſche und ſittliche Tiefe zu geben.

Zweite Periode der dramatiſchen Dichtung Shakeſpeare's.

Wir treten aus der erſten Periode der dramatiſchen Laufbahn unſers Dichters, wo er nur als Bearbeiter fremder Werke erſcheint, in eine zweite herüber, die wir etwa mit den Jahren 1591—1598 umgränzen. In dieſer kurzen Zeit ſchwingt ſich der Dichter in einer faſt unbegreiflichen Thätigkeit vom Schüler und Anfänger zum Meiſter auf und durchlebt eine Geiſtesgeſchichte gewiß der merkwürdigſten und bedeutendſten Art, obwohl wir nur Winke und Vermuthungen haben, ihre Natur näher zu beſtimmen. Die Werke dieſer Jahre kann man nicht leſen, ohne von den meiſten den Eindruck zu empfangen, daß der Dichter eine glückliche, gehobene Zeit durchlebte, als er ſchrieb. Die ungetrübte Heiterkeit die aus dem Sommernachtstraum, der muthwillige Kitzel der aus Verlorener Liebesmühe, der Uebermuth der aus den luſtigen Scenen Heinrich's VI. ſpricht, läßt wohl ohne Zwang auf ebenſo viel inneres Selbſtgefühl wie auf äußeres Wohlbehagen des Dichters ſchließen. Auch werden wir ſpäter finden, nachdem wir den reichen Schatz der Werke dieſer

Epoche vorangeſtellt haben und dann auf Shakeſpeare's Lebensgeſchichte zurückkommen, daß ſein raſcher Erfolg als Spieler und Dichter, ſein Anſehn in der höheren Geſellſchaft, ehrende Bekanntſchaften und Freundſchaften, eine glückliche äußere Lage, die ihn befähigte, ſeinen Eltern in ihrer Noth wirkſam beizuſpringen, daß dieß Alles, ſage ich, eine Reihe von günſtigen Schickſalen ausweiſe, die ganz geeignet waren, den jungen Dichter in die glückliche Stimmung zu verſetzen, wo ſein Talent ſo ſchnell, ſo unermeßlich wuchern konnte. Nur am Ende dieſer Periode ſchien ſich ein Schatten über dieſes Glück zu werfen, der Shakeſpeare den Anſtoß zu einer ernſteren Betrachtung und noch tiefern Durchdringung des menſchlichen Seins und Lebens gab. Es iſt auffallend, daß nachdem zwiſchen 1590—1600 das Luſtſpiel entſchieden vor dem Trauerſpiele vorgeherrſcht hatte, nachher das Trauerſpiel und das ernſtere Schauſpiel eben ſo entſchieden im Uebergewichte erſcheint.

Die Werke dieſer Periode ſind in ſich faſt jedes Einzelne bedeutungsvoll und groß; die Gruppe als Ganzes betrachtet bietet noch eine beſonders merkwürdige Erſcheinung dar durch eine gründliche Doppelſeitigkeit, die ſich in den behandelten Stoffen ausſpricht. Sie ſpalten ſich in zwei ganz verſchiedene, ihrer innerſten Natur nach entgegengeſetzte Theile. Auf der Einen Seite liegen eine Reihe von Stücken von weſentlich erotiſchem Inhalte, deren Mittelpunkt die Leidenſchaft und die Werke der Liebe

bilden: die beiden Veroneſer, Verlorne Liebesmühe, Ende gut Alles gut, der Sommernachtstraum, Romeo und Julie; wozu dann nur entfernter der Kaufmann von Venedig anzureihen wäre. Auf der andern Seite liegen außer Heinrich VIII. die ſämmtlichen Hiſtorien, die Shakeſpeare nach Heinrich VI. bearbeitet hat, trockenen, realeren Inhaltes, die Welt des äußeren Lebens und Wirkens jener Gedanken- und Gefühlswelt wie in abſichtlichem Gegenſatze, in gleicher Breite, mit gleichem Nachdruck entgegengeſtellt: Richard II. und III., König Johann, Heinrich IV. und V. Jedem Einzelnen dieſer Werke immer mit ganzer Sicherheit das Jahr ſeiner Entſtehung anzuweiſen iſt nicht möglich: ſie fallen aber nach dem übereinſtimmenden Urtheile aller befugten Kritiker ſämmtlich in die angegebene Periode oder wenig darüber hinaus. Geſchichtſtücke und Liebesſtücke ſind von dem Dichter gemiſcht durcheinander gearbeitet worden, die geſchichtlichen nicht in chronologiſcher Reihe, ſondern wie es die Luſt am Stoffe mit ſich brachte. Wir werden uns daher bei der Beſprechung dieſer Werke nicht ängſtlich an die Zeitordnung binden, ſondern einmal die beiden Reihen im Großen getrennt verfolgen und dann innerhalb jeder von beiden, mit möglichſtem Anſchluß an die wahrſcheinliche Chronologie, die einzelnen Werke durchgehen und beachten, ob ſich irgend ein geiſtiger Faden darin entdecken läßt, der uns neben der Zeitrechnung vielleicht noch eine andere Reihenordnung der Gedanken und Empfindungen nachweiſt.

1. Erotiſche Stücke.

Wir ſprechen zuerſt von der Reihe der erotiſchen Stücke, in denen Shakeſpeare mehr oder weniger ausſchließlich das Weſen und die Natur der Liebe dargeſtellt hat. Von dieſer Art ſind die oben genannten Stücke alle, während in Shakeſpeare's ſpäteren Dramen nur in den eigentlichen Luſtſpielen Liebesabenteuer den Mittelpunkt nur der Intrigue, nicht mehr ſo ſehr wie hier zugleich den geiſtigen Kern der Stücke bilden, während in ſeinen Tragödien oft alle Liebesverhältniſſe mangeln, oft nur Nebenſache ſind, immer nur ſo vortreten und behandelt werden, wie ſie in der großen Mannichfaltigkeit des Lebens eben auch nur Eine Seite unſerer Exiſtenz bilden. Bei unſeren deutſchen Dichtern, ſelbſt den größeſten, nimmt dieſe Seite unſeres Weſens einen viel zu breiten Raum ein, als daß dieß dem Reichthum ihrer Dichtungen, im Vergleich zu Shakeſpeare's Werken, nicht den größten Eintrag hätte thun müſſen. Sie fühlten nichts von jenem natürlichen Drange des engliſchen Dichters, ſich in dem großen Wirkungskreiſe des äußeren Lebens, in der Geſchichte, feſtzuſetzen, um dem perſönlichen Gemüthsleben ein Gegengewicht zu halten. Wo ſie ſelbſt in hiſtoriſchen Stücken einen Liebeshandel nur als Epiſode einflochten, überwog

in ihnen die Vorliebe für diesen gemüthlichen Theil und der dichterische Glanz und Nachdruck heftete sich auf ihn. Von dieser unserer empfindsamen Dichtung gilt gleichsam im großen Ganzen, was Shakespeare in Verlorener Liebesmühe sagt: daß nie ein Dichter gewagt die Feder zu ergreifen, ehe er sie in Liebesseufzer eingetaucht. Aber so war es gleichwohl nicht bei unserem Dichter. Wir können aus den schon früher angedeuteten Lebensverhältnissen Shakespeare's, aus den Winken über sein geselliges Treiben in London schließen, daß er eine Zeit lang wohl ein ziemlich lockeres Leben und Lieben geführt haben, daß er eine Weile das gewesen sein mag, was er in Verlorener Liebesmühe und den Veronesern einen der Liebe Geweihten und Angelobten nennt, und daß dieß zwar in eben der Periode war, wo er, diesem Leben entsprechend, die Liebesstücke erschuf, die wir zunächst betrachten wollen. Aber es war auf alle Fälle nur eine Periode, eine vorübergehende Zeit, worin er von dieser Leidenschaft persönlich beherrscht und dichterisch mit ihr beschäftigt war; und in diese dichterische Beschäftigung wieder verlor er sich keineswegs mit ganzer Hingebung, sondern sorgte, wie wir sagten, in dem glücklichsten Triebe einer vielseitig geschaffenen Natur dafür, seinen Schilderungen des übermächtigen Gefühlslebens mit der Betrachtung der großen Geschichtswelt äußerer Thaten das Gleichgewicht zu halten.

Verliert man selbst diese großartige Zweiseitigkeit aus den Augen, versenkt man sich, alle übrigen Werke des

Dichters vergessend, ausschließlich in diese Liebesstücke dieser Zeit, so behandelt er, selbst wieder in dieser ausschließlichen Richtung, den Vorwurf ganz anders als unsere deutschen Dichter, und er verräth dabei eine Ueberlegenheit allgemein menschlicher Anlage, die allerdings die Unseren sehr in Schatten wirft. Die idealen Liebeshelden unseres Schiller, seine Max, Rudenz, Mortimer, Lionel, sind sämmtlich durch das ungesunde empfindsame Element, das die neuere Poesie überall der Liebesdichtung einmischt, von einer ganz eintönigen Färbung; die schwachsinnlichen unseres Göthe, die Weislingen, Clavigo u. A. ebenso. Daher gibt es auch auf unserem Theater eine stehende Charakterform des Liebhabers, und der damit vertraute Spieler spielt dann auch seine verschiedenen Liebesrollen zwar in verschiedenem Putze, aber sonst auf einerlei Weise. So war es nicht in Shakespeare's Umgebung, und es ist in seinen Werken nicht darauf angelegt. Die weite Aufgabe, die Leidenschaft der Liebe, behandelte Shakespeare in einer weit großartigeren Weise. Er schilderte sie nicht allein auf sich selbst bezogen, sondern in den mannichfaltigsten Verbindungen mit anderen Leidenschaften und in den verzweigtesten Beziehungen zu anderen menschlichen Verhältnissen; es ist ihm ein Bedürfniß, sie in ihrem ganzen Wesen, in allen ihren Wirkungen, ihren guten und schlimmen Eigenschaften gleich in jenen ersten fünf Stücken, die wir diesem Vorwurf ganz gewidmet finden, in einer möglichsten Fülle und Mannichfaltigkeit darzustellen. Er

zeigt ſie in den Veroneſern, wie ſie ſich zu dem Menſchen verhält der ſich ihr ganz Preis gibt und zu dem Thatkräftigen, der ihr fremd ſteht; wie ſie den letzteren ergreift und verwandelt, den Anderen verirrt und verwickelt in Freundſchaft und Treuebruch. Er zeigt in Verlorener Liebesmühe, wie ſie durch aſcetiſche Gelübde unter jugendlichen Genoſſen, in dem Alter ihrer Blüthe, unnatürlich unterdrückt werden ſoll und wie ſich das rächt. Er zeigt in Ende gut Alles gut, wie ſie von männiſchem Hochmuth und Standesſtolz verſchmäht wird und wie ſie den mit Treue und Hingebung überwindet. Er zeigt im Sommernachtstraum in einer bewundernswürdigen Allegorie die Irrungen der blinden, aller Vernunft beraubten Liebe, wie ſie den Menſchen dann in ein Traumleben ohne Beſinnung dahinreißt. Er zeigt endlich in dem hohen Liede der Liebe, in Romeo und Julie, wie dieſe gewaltſamſte aller Leidenſchaften zwei menſchliche Weſen in ihrer furchtbarſten Macht ergreift und, geſteigert in den günſtigen Naturen und durch die ungünſtigen Schickſale, ſich auf die Höhe treibt, wo ſie ſich ſelbſt überſtürzt und vernichtet. Und nachdem der Dichter, bis zu dieſem äußerſten Punkte vorgeſchritten, dieſe Seite der Menſchennatur nach ihrer Weite und Tiefe durchmeſſen hat, kehrt er gleichſam perſönlich unbetheiligter in ſich zurück und gönnt ihr in ſeinen ſpäteren Werken einen ſo breiten und ausſchließlichen Raum nicht leicht wieder.

Dieſe Vielſeitigkeit der Liebe, ihre mannichfaltigen

Beziehungen und Wirkungen auf die menſchliche Natur, Charaktere und Verhältniſſe, hat von allen Dichtern aller Zeiten Shakeſpeare ganz allein in größerem Umfange geſchildert. Wer die ganze epiſche und dramatiſche Dichtung von Franzoſen, Italienern und Spaniern durchfliegt, der wird alle Liebesverhältniſſe bis zur Langeweile in einerlei Form und Auffaſſung behandelt finden. Dieſe Manier war eine Ueberlieferung des Mittelalters, wo die ritterliche Sitte und Galanterie zuerſt den ſinnlichen Trieb geiſtig verklärte und eine ſchwärmeriſche Frauenverehrung in Leben und Dichtung drang, die das Alterthum nicht kannte. Dieſe Zeit ſah die Liebe als einen Quell der Sittigung, ja als einen Quell der Kraft und Thaten an, und die Dichtergeſchlechter der folgenden Zeiten faßten ſie nur von dieſer ihrer veredelnden Seite auf, in einer Vorliebe und Ausſchließlichkeit, die ein Meiſter und Kenner des Lebens, wie Shakeſpeare, nicht theilte. Er hatte auch ihre Schattenſeiten erfahren, und wie ſie die Kraft der Thaten zu lähmen, die Sitten zu gefährden, in Verderben und Verbrechen zu ſtürzen eben ſo fähig iſt, als für ein reines Leben zu gewinnen und Geiſt und Seele zu adeln. Dieſe doppelte und zweideutige Natur und Werth der Liebe und ihrer Wirkungen hat Shakeſpeare ſchon in ſeiner erſten Jugend durchſchaut. In Venus und Adonis, ſeinem erſten Gedichte, wirft die Göttin nach dem Tode ihres Lieblings einen Fluch auf die Liebe, der im Keime gleichſam die ganze Entfaltung dieſer Materie in ſich ſchließt, wie ſie

Shakespeare in der Reihe seiner Dramen niedergelegt hat. Es lohnt der Mühe, die Stelle in ihrem ganzen Umfange zu hören. „Hinfort, so lautet sie, soll Sorge der Liebe steter Begleiter sein; sie soll gefolgt sein von Eifersucht, und süßen Anfang, bitteres Ende haben; nie unter Gleiche getheilt sein, sondern unter Hoch und Niedrig, so daß der Liebe Lust nie ihrem Leide gleichkomme. Sie soll sein unstet, falsch, betrügerisch; knospen und welken in Einem Athemzuge; im Grunde Gift, am Rande mit Süßigkeit umzogen, daß sie auch das treueste Gesicht betrüge. Den Stärksten soll sie am schwächsten machen, den Weisen stumm schlagen und den Narren sprechen lehren. Sie soll karg sein und verschwenden; das hinfällige Alter soll sie tanzen lehren, den trotzigen Raufbold in Ruhe bannen, den Riesen niederwerfen und den Armen mit Schätzen beladen. Sie soll sein rasend toll und albern mild, und den Jüngling alt, den Greis zum Kinde machen. Sie soll argwöhnen, wo keine Ursache ist, und nicht fürchten, wo sie am meisten mißtrauen sollte; sie soll erbarmend sein und allzustreng, höchst trügerisch, wo sie gerecht erscheint, und störrisch, wo sie scheinbar lenksam ist. Sie soll Furcht dem Muthe und Muth der Memme verleihen; soll Ursache werden zu Krieg und schrecklichen Thaten, und Zwietracht säen zwischen Sohn und Vater, dienstfertig und fördernd jeden Zwiespalt, wie trockener Zunder für das Feuer ist.“ Man muß sich erinnern, daß dieß in einem Alter geschrieben ist, das in der ersten Stärke der Gefühle die Liebe

ſonſt nur ganz im Lichte der Verklärung ſieht, und daß es in einem Gedichte niedergelegt iſt, welches gerade den ſinnlichen Trieb in der herkömmlichen Weiſe junger Dichter zu vergöttern ſchien, man muß ſich, ſage ich, der Zeit und des Ortes dieſer Stelle erinnern, um ihren Werth und ihre Bedeutung recht zu würdigen. In den Liebesſtücken der Periode, die wir betrachten wollen, iſt die Reihe dieſer Gedanken bei lebenvolleren Gelegenheiten mannichfaltig wiederholt und in köſtlichen Sätzen und Sprüchen niedergelegt. Aber es iſt das Alles nicht blos geſagt, es iſt auch in dem Kreiſe der Shakeſpeare'ſchen Werke in Charakteren, Lagen und lebendigen Bildern in einer Fülle und Tiefe dargeſtellt und veranſchaulicht, wie das von keinem anderen Dichter wieder geſchehen iſt. Und es iſt nicht etwa, im Widerſpruche mit aller herkömmlichen Dichtung, jener Fluch der Liebe in dieſen Gemälden allein verfolgt, ſondern auch ihr reichſter Segen iſt in eben ſo vielen Gegenſtücken, mit eben ſo vieler Innigkeit und mit der gleichen Lebendigkeit wie aus eigener Erfahrung entfaltet. Wie in dieſer Leidenſchaft der reiche Habſüchtige niedergeworfen und getäuſcht, der Arme gehoben und bereichert wird, leſen wir im Kaufmann von Venedig. Wie ſie den Gimpel zum Verſchwender, den Weichlichen zum Raufbold macht, iſt in Roderigo verſinnlicht. Wie ſie den Weiſen ſchlägt und wie ſchwer ſie mit Vernunft und Beſinnung zu paaren iſt, ſtellt Maaß für Maaß vor die Augen. Daß ſie die Narren ſprechen lehre und die Alten zu

Kindern mache, in wie treffenden Karrikaturen haben das die burlesken Theile von Shakespeare's Luſtſpielen entwickelt! Wie ſie den allerfeinſten Sinn am liebſten aufſucht, aber auch gefährdet, iſt in jenem reizenden, oft wiederholten Bilde und Beiſpiele ausgeſprochen, daß auch der Wurm die zarteſte Knospe am früheſten annagt; es erſcheint aber auch in anderen Gemälden, wie im „Sturme", die reizendſte Unſchuld von dieſem Geiſte ergriffen, ohne in ihrer makelloſen Reinheit auch nur leiſe verſehrt zu werden. Wie die Liebe unſtet, falſch, betrügeriſch iſt, wie ſie meineidig wird und die Schwüre wie Stroh im Feuer des Blutes aufzehrt, iſt in den Veroneſern veranſchaulicht, aber auch wie die treue Liebe, voll innerer Schönheit, den leichten Sinn des Untreuen mit Thaten der Aufopferung beſchämt. Die niederſten und höchſten Täuſchungen dieſer dämoniſchen Leidenſchaft ſind in Troilus und Creſſida in das hochironiſche Gemälde jenes troiſchen Kampfes gelegt, in die Parodie des unſterblichen Liedes von jener Liebe, die die Urſache zu ſo langem Kriege und ſo ſchrecklichen Thaten geworden. Und dann wieder, dieſem bewegten äußeren Schauſpiele ein ganz geiſtiges Gemälde gegenüber: wie ſie alle Sinne und Lebensgeiſter ſteigert, Erzeugerin und Erzeugte der Phantaſie, der ewige Gegenſtand und die ewige Quelle der Dichtung iſt, in welchen reizenden Zügen und Symbolen iſt dieß in die magiſchen halbdunkeln Bilder des Sommernachtstraumes eingewoben! Wie die Liebe den Mann im Müſſiggange (love in idleness) über-

rascht, wo in äußerer Unthätigkeit der Charakter erschlafft, wie sie dann sein ganzes Wesen ausfüllt und ihn von der Natur des Mannes abtrünnig macht, ist in Romeo, in Proteus, in Antonius dargestellt; im Othello aber wehrt sich die Heldennatur dagegen, daß ihn Amor in die Fesseln träger Genüsse schlage und ihm die Schärfe des Geistes und der Thatkraft stumpfe. Wie Eifersucht das Gefolge der Liebe ist und argwöhnisch macht, wo keine Ursache ist, und nicht fürchten läßt, wo Mißtrauen am Orte wäre, hat eben dieses Trauerspiel von Othello und das Wintermährchen zum Gegenstande; wie aber auch dieß „grünäugige Scheusal" durch eine harmonische Natur und vertrauende Treue überwunden wird, entwickelt im Gegensatze die Geschichte von Posthumus und Imogen. Wie die Liebe unter Hoch und Niedrig getheilt ist, wie sie auch einmal bitter anfängt und süß endet, ist in Ende gut Alles gut geschildert; aber das Grundthema jenes Fluches der Liebesgöttin, wie der Liebe Lust nie ihrem Leide gleichkommt, wie sie süßen Anfang und bitteres Ende hat, im Grunde Gift, am Rande Honig ist, wie sie knospt und welkt in Einem Augenblicke, wie sie von ungestümer Art zu verzweifelten Entschlüssen leitet und wie ein Blitz vergänglich sich in sich selbst verzehrt, das ist in dem Gedichte von Romeo und Julie für die Ewigkeit entworfen. Es umfaßt den ganzen Vorwurf, den andere Gedichte und Dichter so tausendfach unter sich theilten, in Einem überreichen Erzeugnisse. Daß die Liebe in ihrer vollen Kraft mit Standesvorurtheilen und Con-

venienz in stetem, unheilvollem Kampf liegt, das ist der Mittelpunkt aller tragischen Liebesgemälde in Leben und Dichtung von jeher gewesen. „Liebe ist nicht Liebe, wo sie mit Rücksichten vermengt ist," dieß ist das Kennzeichen, womit die Natur und der Dichter die Leidenschaft in ihrer höchsten Gewalt bezeichnen; in dieser ihrer Stärke ist der Stoß der Natur auf die Sitte, des Affekts auf die Vernunft, allmächtiger, schrankenloser Gefühle auf die nothwendigen Schranken des gesellschaftlichen Lebens unvermeidlich, und in diesem Zusammenstoße ist die tragische Natur dieser Leidenschaft begründet, die nie ein Dichter mit dieser überlegenen Ruhe und doch auch lebendigen Bewegung, mit dieser Gemüthserregung und doch sittlichen Unbefangenheit, mit dieser Unmittelbarkeit eigener Erfahrung und doch geistiger Unpartheilichkeit zugleich geschildert hat wie Shakespeare in Romeo und Julie. Es ist das einzige Stück, hat der kalte Lessing gesagt, an dem die Liebe selber gleichsam zu schreiben geholfen hat.

Die beiden Veroneſer.

Indem wir nun die erotiſchen Stücke dieſer Periode einzeln betrachten, ſtellen wir in Uebereinſtimmung mit den meiſten engliſchen Kritikern die beiden Veroneſer voran; man ſetzt ſie 1591 noch vor die Irrungen. Sie ſind aber das erſte ſelbſtändige Luſtſpiel Shakeſpeare's, zu dem keine Quelle, nicht einmal eine erzählende, bekannt iſt. Zu die Fabel von dem Dichter erdacht, ſo hat er ſpäter, vielleicht von dieſer erſten Erfahrung ſelber belehrt, dieſen Ehrgeiz der Selbſterfindung außer in Verlorener Liebesmühe und im Sommernachtstraume nicht wieder gehabt; er hatte darin den Inſtinkt des Alterthums, das in ſelbſterſonnenen dramatiſchen Stoffen nur ein zweideutiges Verdienſt ſah. Die einzelnen langen Knittelverſe in den burlesken Partheien, die häufigen Alliterationen, viele lyriſche, im Sonnettenſtyle gehaltene Stellen von ſehr zarter aber wenig dramatiſcher Poeſie, ſetzen das Stück in des Dichters früheſte Zeit. Intriguen- und Charakter-

luſtſpiel liegt hier nicht wie in der Zähmung neben einander, ſondern iſt verſchmolzen. Die Handlung iſt etwas arm und leichthin: die Züge ſeiner Charakteriſtik dagegen fangen gleich hier zum erſtenmale an, in dem Reichthume vorzutreten, wie man ihn an Shakeſpeare weiterhin immer mehr gewöhnt wird, wie er in den Figuren der ſieben blos bearbeiteten Stücke, mit Ausnahme etwa von Petruccio und Katharina, noch nicht gefunden wird.

Das Stück handelt von dem Weſen, der Natur und Kraft der Liebe und vorzugsweiſe von ihren Irrungen der Ueberlegung und der Sitte ganz allgemein, und es iſt nicht wohl gethan, einen ſchärfer abgegränzten Gedanken hineinzulegen. Die zweiſeitige Art, der zweideutige Werth der Liebe iſt gleich hier mit jenem gleichmäßigen Nachdrucke nach beiden Seiten hin und in jener vollkommenen Unbefangenheit hervorgehoben, die wir ſo eben an Shakeſpeare auszeichneten, die auch Göthen an ihm ſo überraſchend war. Dieſe gegenſätzliche Aufgabe zu löſen, erleichtert ſich der Dichter mit einem äſthetiſchen Kunſtgriffe, der ihm ganz eigenthümlich iſt, dem wir gleich in dieſem erſten ſelbſtändigen Werke in beſonderer Deutlichkeit begegnen und den wir faſt in ſeinen ſämmtlichen Dramen immer werden wiederkehren ſehen. Bau und Anlage des Stückes iſt nämlich in einem ſtrengen Parallelismus ausgeführt; die Charaktere und Sachen ſind ſo ſcharf in Beziehungen und Gegenſätze zu einander gebracht, daß nicht allein das Gleichartige ſich unter einander, ſondern auch

das Entgegengesetzte sich gegenseitig zu erklären dient. Wir wollen den Nachdruck unserer Erörterungen über dieses Stück auf diesen Punkt legen, so wie wir bei anderen andere Eigenheiten der Shakespeare'schen Dichtung, je nach ihrer Bedeutung, hervorheben werden.

Ein Freundespaar trennt sich in der ersten Scene, Valentin und Proteus. Schon die Namen haben eine Bedeutung, die auf gegensätzliche Charaktere hindeutet. Valentin ist eine tüchtige biedere Natur, ein Mann der Thatkraft; von Ehre getrieben, sich in die äußere Welt, in Hof- und Kriegsdienste zu werfen, reist er so eben nach Mailand ab; er ist von der einfach schlichten Art eines Landjunkers, ohne feingesiebte Sprache; Mund und Herz ist bei ihm Eins; seine Großmuth von keinem Zweifel berührt; selbst gut hält er auch den Schlechten für gut; sein Gemüth ist von jeder Bewegung rasch ergriffen, sein Handeln von Reflexionen nicht gestört; ein ganz goldner Freund, bereit zu jedem größten Opfer, ist er dagegen noch ohne Regungen für das andere Geschlecht; sein Spott liegt vielmehr auf der Liebessucht seines entzündlicheren Freundes. Dieser Proteus, ganz im Gegentheile, ist ein Mann des Gedankenlebens, voll verlockender Tugenden und Fehler, von vollendeter Gewandtheit des Geistes. Es heißt von ihm, er habe nicht so viele Sünden, um sein Gutes aufzuwiegen; dieß Gute zeigt sich in dem Stück (und dieß ist ein entschiedener Fehler) nicht in Thaten, sondern nur in der Ueberlegenheit

seiner Anlage. Er hat sich der Liebe und ihrem Verliegen ganz hingegeben; völlig ausgefüllt von ihrem Trachten und Streben, klagt er sich selbst an, seine Jugend in gestaltloser Unthätigkeit hinzubringen; liebesbedürftig wie er ist, ist er in Gefahr genußsüchtig und selbstsüchtig den Männercharakter zu verleugnen; er ist einer jener jungen zarten Geister, die wie die vorgerücktesten Knospen von dem Wurme zu frühe angenagt sind. Die Einseitigkeit des Triebes in beiden soll nun gleichsam zur Strafe ihre Ergänzung erhalten: Proteus wird mitten aus seinen glücklichen Liebeswerbungen heraus von seinem Vater zu seiner Verzweiflung Valentin nach Mailand nachgesandt, um sich wie Er an dem äußeren Leben zu schulen; den Valentin aber trifft für seine ganz nach äußeren Thaten ausgehende Neigung — so legt er es selber (II, 4.) aus, — die Strafe, daß sich in Mailand des Herzogs Tochter Silvia in ihn verliebt. Für Valentin ist diese neue Lage ein Zuwachs der Erfahrung und Bildung, den er sich in seiner Weise aneignet, für Proteus ist die angemuthete Veränderung ein Zwang, gegen den sich seine eigenliebige Natur sträubt. Die Art, wie sich beide in diesem Wechsel nehmen, entwickelt sich auf die feinste Weise aus der gegebenen Anlage ihrer Charaktere. Den geraden, arglosen, auf sein männisches Treiben gestellten Valentin muß die Liebe aufsuchen, wenn sie ihn treffen will; die Tochter des Herzogs kann ihn vor allen anderen schon als ein Gegenstand fesseln, der zugleich seinen aufstrebenden Ehrgeiz reizt.

Aber, wie man es von ihm erwartet, er benimmt ſich wie ein Neuling in den Werken der Liebe; ſeine erwachende Neigung verräth er durch offenes Anſtarren, das aller Welt auffällt, und durch hochfahrende ſchnöde Begegnung gegen Silvia's Bewerber Thurio, ſeinen Nebenbuhler. Als ſie ſeiner Beſcheidenheit entgegenkommt und ihn mit ihren Briefen, „in einer Figur“, wie Flink ſagt, umwirbt, verſteht er ſie nicht und ſein Diener muß ihm ihre Abſicht erſt auslegen. Sein Bärengang, ſein krähendes Lachen ſind nun dahin; ſein Freund Proteus fände nun Stoff über die Verwandlung zu lachen, die die Liebe mit ihm angeſtellt hat. Thatluſtig geht er, da der Standesunterſchied eine Verbindung undenkbar macht, auf den Plan, Silvia zu entführen, in der ihm eigenen Beſinnungsloſigkeit ein; ſtatt ſich vor den Schlingen des Herzogs zu hüten, geht er arglos und zuverſichtlich hinein, ſich ſelber mehr zu verſtricken. Nachdem ihn für ſeinen Entführungsplan Verbannung getroffen, gibt er ſich einer Räuberbande willenlos und unbedenklich hin; die Verzweiflung treibt ihn, die thätige Lebensweiſe ſagt ihm zu, der Mann, der ihn auffordert, rührt ihm das Herz mit dem ähnlichen Schickſale, das auch Er erlitten hatte. Zu dieſem Aeußerſten hatte ihn die Verrätherei ſeines Freundes getrieben. Denn Proteus, wie er nach Mailand gekommen war, hatte im Augenblick ſeine Julie vergeſſen. Seine Liebe iſt vor allen Dingen Selbſtliebe. Ganz in den Einen Hang verloren, nach Mailand gekommen, von Julie getrennt, er-

trägt seine liebedürftige, schwache Natur nicht einen Augenblick die ungewohnte Leere und Verödung. Wie der verschmähte Romeo desto heftiger in eine neue Liebe verfällt, so der getrennte Proteus; er wirft sein Auge auf die Geliebte des Freundes und, von diesem Einen Irrthum ergriffen, verfällt er von Fehler in Fehler und durchrennt nun alle Sünden. Von dem Sinnesrausche einmal bethört, weiß er mit der feinsten Sophistik der Verführerin Liebe Alles zu entschuldigen, Alles zu beschönigen, jedes Mittel gut zu heißen und jeden Weg zu gehen. Falsch und wankelmüthig vergißt er seine Eidschwüre an Julie, er bestrickt den Herzog, er verräth den Freund, er geht in der Schlechtigkeit und Selbstvergessenheit so weit, daß er Verleumdung als Mittel anbietet, um Valentin bei Silvia vergessen zu machen und daß er sich selbst zum Verleumder hergibt. Sein Benehmen gegen den Nebenbuhler Thurio zeigt, wie er ein Kenner der Liebe ist, wie er mit Meisterschaft ihre Künste übt, wie er sich solch einem Gegner gegenüber sicher und siegreich weiß. Er lehrt ihn die Geheimnisse der Liebe, wohl wissend, daß er nichts davon begreift; Er, selbst ein Dichter, heißt ihn Silvia mit Liedern umwerben, da er weiß, daß er doch nur ein elendes Reimwerk zusammenschweißen wird. Der Dichter hat uns durch den Liebesstyl der drei Liebenden köstlich auf ihre Begabung zur Liebe hindurchblicken lassen. Er theilt uns das Gedicht Thurio's mit, eine armselige gereimte Plattheit, die die deutschen Uebersetzer gar zur treuherzig

für ganz ernst gemeinte Shakespeare'sche Lyrik genommen haben. Der Dichter hat ächte Poesie genug, um es nicht scheuen zu dürfen, dem albernen Werber, in der Rolle bleibend, ein albernes Gedicht zu leihen und sich so, indem er absichtlich ein unverdienstliches Poem einflicht, ein neues Verdienst der Charakteristik zu erwerben. Das Gedicht, das Valentin an Silvia (III, 1.) richtet, ist in derselben charakteristischen Art; es trägt den üblichen Conceptenthyl der Liebe, zeugt aber von ziemlicher Schwerfälligkeit des Reimtalents und ist mehr Kopfarbeit als Erguß eines heftigen Gefühles. Von Proteus haben wir nur die Bruchstücke und verlorene Worte, die uns Julia aus seinem zerrissenen Briefe mittheilt: „gute Julia — der liebewunde Proteus — der arme, aufgegebene, der heißliebende Proteus an seine süße Julia" — eben genug Worte um uns zu sagen, daß dieß unter den dreien der Mann ist, der die eigentliche Redekunst der Liebe versteht. Mit diesem Briefe hatte er das freie Herz der unbewehrten, arglosen Julie im Sturm genommen; bei der von Valentin angenommenen Silvia, so viel Kriegskunst der Liebe versteht er wohl, bedarf es förmlicher Belagerungskünste, und darum besetzt er so jeden Zugang, schafft sich an Vater und Nebenbuhler Helfer und Bundesgenossen und versucht mit den Listen der Verleumdung sich einzuschleichen. Aber er hatte Alles berechnet, nur nicht einen Frauencharakter, der eben so viel männlich Kräftiges als Er weiblich Schwaches an sich hatte, und an dem seine Künste scheitern.

Die beiden Geliebten ſtehen gekreuzt zwiſchen den Freunden in dem ähnlichen Gegenſatze. Die blonde Julie, Proteus Freundin, iſt in dem Maaße eine rein weibliche, wie Valentin eine rein männliche Natur. Züchtig, befangen, auf ſtrenge Ehrbarkeit haltend läßt ſie ſich ſuchen von Proteus und will es kaum geſtatten, daß er ſie ſuche; ſie will ihrer Lucette nicht glauben, daß das eingeſchloſſene Feuer das Heftigſte iſt, denn noch hat ſie dieſe Erfahrung nicht gemacht, die ſie ſpäter faſt mit denſelben Worten von ſich ausſagt. Als Proteus' Liebe die erſte Erhörung findet, bleibt ſie in ihrem heimlichen Gedankenleben das gleiche holde Weſen; im Momente des Abſchiedes findet ihr volles Herz keine Worte. Aber nun getrennt von Proteus erfährt ſie die ähnliche Verwandlung ihres Weſens wie Valentin; es zündet in ihr die Raſchheit und Heftigkeit ſeiner Leidenſchaft, ſo wie Silvia's leichtſinniger Muth zur Flucht in Valentin. Sie reist dem Manne ihres Herzens nach, ſie träumt ſich Elyſium am Ziele, an dem ſie durch Proteus' Treuloſigkeit grauſam aus ihrem Traume geweckt werden ſoll. Es kann ſie das Bedenken nicht zurückhalten, daß ſie mit dieſem Schritte etwas ihren weiblichen Ruf aufs Spiel ſetzt. Sie erfährt an ſich, wie die reinſte ſchuldloſeſte Liebe die Hinderniſſe auf ihrem Wege am ſchwerſten erträgt. Die Geliebte des Valentin iſt zu dieſem ſanften Geſchöpfe ganz ſo als Widerſpiel gehalten, wie Proteus zu Valentin. Die kaſtanienbraune Silvia, waghalſig, ſorglos (reckless) wie ſie heißt, geht

etwas über die Sphäre der weiblichen Natur hinaus; sie ist weniger gemüthvoll, als Valentin und Julie, mehr geistreich und gewandt, dem projektreichen Proteus ähnlich; neckisch gefällt sie sich den Thurio hinzuhalten und zu verspotten; sie ist von dem raschen Witz, den Shakespeare allen seinen kühneren, vordringlichen Frauencharakteren geliehen hat. Sie selbst ist es, die Valentin entgegenkommt, die die Hoffnungslosigkeit ihrer Liebe einsieht und den Plan zur Flucht angibt; sie durchschaut den Proteus und sein Gewebe der Treulosigkeit; sie gibt zuletzt ihren Stand und Vater dran, um Valentin nachzuziehen und wählt sich, menschenkennend und ihrer Sache sicher, in Eglamur, der selbst geliebt und seine Geliebte verloren hat, den treuesten und ehrenhaftesten Begleiter.

Die Verwickelung löst sich am Ende durch ein abenteuerliches Zusammenfinden Aller in einem Schlusse auf, der allen Beurtheilern rasch, abgebrochen und unkünstlerisch schien. Auch ist es unleugbar, daß hier, wie auch in den beiden bereits besprochenen Lustspielen, alles Aeußere der Intrigue fahrlässig behandelt ist. Bei alle dem soll man sich hüten, unbedacht auszusetzen. So ist gerade in diesem Falle von psychologischer Seite die Entwickelung am meisten angefochten worden, wo sie eben am gesichertsten ist. Sie ist nämlich wesentlich herbeigeführt durch das Anerbieten Valentins, seinem treulosen Freunde seine Geliebte zu opfern. Das fand Charles Lamb und so viele Andere einen nicht gerechtfertigten Anfall von freundschaft-

lichem Heroismus. Aber dieser Zug liegt ganz in Valentins Charakter. Daß er dem Dichter nicht absichtslos nur so entfallen ist, läßt sich wieder aus dem bloßen Parallelismus der Anlage erkennen. Auch Julia nämlich zeigt sich uns von der selben Seite der Entsagung aus reiner Gutmüthigkeit, aus derselben Selbstentäußerung, die in ihr wie in Valentin der Gegensatz gegen Proteus' Eigenliebe ist. Sie hat bei Proteus Pagendienste genommen, sie bestellt seine Botschaften an Silvia in der Absicht, den Wolf in seiner Heerde zu spielen, aber Silvia nimmt sie so ein, daß sie ihr in ihrer Harmlosigkeit nicht zu zürnen vermag, daß ihre feindselige Absicht auf der Stelle entwaffnet ist. Valentin in dem heftigsten Wechsel der Gefühle ist in dieser Entwickelungsscene auf der Spitze seiner rasch empfindenden und rascher handelnden Natur. An den Freund länger und mehr gefesselt als an Silvia, und nach seiner Art des Schlechte in dem Gutgeglaubten nicht begreifend, hat derselbe Mann, der den gehaßten Thurio gleich hernach vor den Augen des Herzogs mit Tod bedroht, in dem Augenblicke, da er den Verrath des Freundes erfährt, da er ihn sogar gewaltsame Hand an Silvia legen sieht, keinen Grimm, kein Rachegefühl gegen ihn; nichts als den schweren Seufzer der Enttäuschung: „Es thut mir weh, daß ich dir nicht mehr trauen darf, und der Welt absagen muß um deinetwillen." An einen Besitz Silvia's darf der Räuber ohnehin nicht denken; den reuigen Freund wieder zu gewinnen, bietet ihm der Gut-

müthige sein größtes Opfer. Ihn überwältigen, nach seiner Weise, die Gefühle im ersten Anlauf; Proteus im Gegentheile findet sich aus seinen Irrungen zurecht auf eine Reflexion seiner Julie, die mehr zu seinem Kopf als seinem Herzen spricht und mehr sein Würdegefühl als sein Gemüth mit treffendem Vorwurfe aufstachelt.

Das Alles ist schon sehr fein angelegt, voll individualisirender Charakterzüge und sehr aus Einem Guß. Gegen Shakespeare's spätere Werke ist es immerhin leichtere Waare; aber dennoch schwer genug, um ganze opera omnia unserer Romantiker aufzuwiegen, die hier einmal an ihrem Dichterhelden zu tadeln wagten und fanden, daß Liebesphrasen in diesem Stücke die Liebe und Heldenphrasen den Helden darstellen sollten. So sagte Franz Horn; eine andere Bemerkung machte Tieck, die uns von eben so oberflächlicher Betrachtung zeugt. Er fand, daß die niedrig komischen Scenen, deren Helden die Diener Flink und Lanz sind, nicht mit dem Stoffe verknüpft seien, sondern an sich zum Lachen aufforderten. In dieser Weise, so haben wir schon oben erfahren, arbeiteten die Dichter vor Shakespeare, die Lily und ähnliche, die burlesken Parthien ihrer Dramen, um dem Geschmacke des Pöbels zu dienen; und Marlowe, hörten wir, ließ in dem Drucke seiner Werke solche ungehörige Auswüchse verächtlich hinweg, die er für die Aufführung unentbehrlich gehalten hatte. So sind im Titus die Figur des Narren, in Heinrich VI. (2r Theil) die Scene mit Simp-

cor, ſolche überflüſſige Anwüchſe, die beſeitigt werden könnten. Noch in den Irrungen und der Zähmung ſind die Dromios und Grumios und ihre rohen Späße ein Nebenwerk ohne Bedeutung, ſo weit ſie nicht als thätige Figuren in die Verwickelungen der Handlung eingreifen. Dieß ändert ſich in den Veronenſern, und ſeitdem gab Shakeſpeare der Nothwendigkeit, in die au[illegible] er ſich verſetzt ſah, der derben Lachluſt des Publikums einigermaßen zu genügen, jene Wendung voll Geiſt und Geſchick, die wir gleichfalls ſchon früher angedeutet haben. Wo er es hinfort that, gab er ſeinen niedrig komiſchen Parthieen einen engen, geiſtigen oder ſymboliſchen Bezug auf die Haupthandlungen des Stückes. Nicht allein ſind die Diener Flink und Lanz ihren Herrn gleichfalls in jener charakteriſirenden Gegenüberſtellung beigeordnet, der witzige Flink dem einfachen Valentin, der plumpe Lanz dem gewandten Proteus; nicht allein ſind ſie neben ihre handelnden Herren als unbetheiligte Beobachter geſtellt, deren äußerſter Einfalt augenfällig iſt, was in der Verblendung der Leidenſchaft dem Witze der Weiſen entgeht: ſo daß Flink die Liebeshändel der Silvia vor ſeinem Herrn und ſelbſt der einfältige Lanz die Schelmſtreiche ſeines Gebieters durchſchaut; ſondern ſie ſind auch der Haupthandlung durch Handlungen in eigener Sache parodirend zur Seite geſtellt, in einer Weiſe, die ſelbſt dem Gemeinſten einen hohen ſittlichen Werth gibt. Die Erzählung des Lanz von ſeinem Abſchiede mag als eine Parodie von Juliens ſtum-

mem Scheiden von Proteus angesehen werden; die Scene, wo Flink sich in Lanzens Liebesverhältnisse eindrängt und dafür geschwungen werden soll, karrikirt die falsche Eindringung des Proteus in Valentin's Liebe; aber den tieferen Sinn haben die Geschichten des rohen Lanz mit seinem räudigen Hunde, die Scenen gerade, die dem zarteren Leser unstreitig am widerlichsten auffallen. Dem läppischen, „halbthierischen" Gesellen, der mit seiner Bestie fast mehr sympathisirt als mit den Menschen, ist sein Hund sein bester Freund. Für ihn hat er Schläge ausgehalten, er hat seine Unthaten auf sich genommen und ihm Opfer aller Art gebracht. Zuletzt will er diesen Freund sogar selbst hergeben, sein bestes Gut dahingeben, um seinem Herrn einen Dienst damit zu thun. Mit diesem Freundessinn und dieser Aufopferungsfähigkeit ist der blöde Naturmensch dem glänzenden Muster menschlicher Begabung, dem Proteus, zur Seite gestellt, der eigensüchtig Freund und Geliebte verräth. Und diese feine Beziehung des niederen zu dem edleren Theile des Stücks ist dann mit der Entfernung von aller Moralisation in die Handlung so geschickt versteckt, daß es dem gebildeten Betrachter des Stücks die objektive, von keiner Reflexion unterbrochene Wirkung der Handlung, und wieder jenem Gründling des Parterres, dem Manne der unteren Stände, seine reine Freude an der gemeinen Natur auf keine Weise stören kann.

Wenn Shakespeare im Jahre 1591 auch nichts anderes Selbständiges geschrieben hatte, als dieses und das

folgende Stück, Verlorene Liebesmühe, so begreift man nach Colliers Bemerkung vollkommen, daß schon damals der befugteste Beurtheiler, der berühmte Spenser, den Dichter vor allen Komöden der Zeit mit eben dem Nachdruck auszeichnete, wie wir ihn über seine Zeitgenossen immer emporgehoben haben. In seinen „Thränen der Musen“ 1591 führt Spenser Klage über eine Pause, die in der Dichtung „Willys“ eingetreten wäre. „Und Er, singt er, der Mann, den Natur selbst geschaffen hat, sie selbst zu täuschen und Wahrheit nachzuahmen, — unser anmuthiger Willy ist kürzlich gestorben und mit ihm alle Freud und Lust dahin und in Schmerz ertränkt. Wogegen spottsüchtige Possenreißerei und höhnische Thorheit mit Uebermuth eingeschlichen sind, die sich in Reimen von schamloser Unzucht bewegen, ohne Sitte und Anstand einzuhalten. Jeder eitle Witzling maßt sich an, nach seiner Laune zu thun und des Gelehrten Aufgabe über sich zu nehmen. Aber jener edle Geist, von dessen Feder breite Ströme von Honig und süßem Nektar fließen, verschmäht die Frechheit der gemein geborenen Menschen, die so bedachtlos ihre Thorheiten dahinwerfen, und sitzt lieber in müßiger Zelle zurückgezogen, als daß er sich so dem Gespötte Preis gäbe.“ Daß Willy kein anderer als Shakespeare ist, weiß man aus Th. Heywoods hierarchy of the blessed angels 1635, wo er mittheilt, daß die dramatischen Dichter jener Zeit in ihrem traulichen Verkehr, den sie unter einander und das Publikum mit ihnen hatte, nur mit familiären Abkürzungen ge-

nannt worden ſind. Greene hieß Robin, Marlowe Kit, Kyd Tom, Beaumont Franck, und der „honigſtrömende Shakeſpeare, deſſen Zauberkiel über Freude und Trauer gebot, hieß nur Will.“ Zudem gab es um 1591 keinen eigentlichen Komöden außer Shakeſpeare; die Stelle bei Spenſer iſt aber der Thalia in den Mund gelegt, vor der Kalliope und Melpomene bereits geredet haben. Drei Jahre ſpäter, da Shakeſpeare Richard II. und III. geſchrieben hatte, ſcheint ihn Spenſer in Colin Clout's come home again 1594 ſchon unter dem Schäfernamen Action mit einer Anſpielung auf ſeinen kriegeriſchen Namen auch als Tragöden zu preiſen: „deſſen Muſe, voll von hoher Gedanken Erfindung, gleich ihm ſelber heroiſch klinge.“

Verlorene Liebesmühe und Ende gut Alles gut.

Die Komödie, die in der verbreitetsten deutschen Uebersetzung, dem alliterirten Titel (love's labour's lost) zu Gefallen, sinnloser Weise Liebesleid und Lust genannt ist, gehört wie die Veroneser unbestritten zu den ältesten Dramen des Dichters und ist wie diese wohl auch um 1591 und vor den Irrungen und der Zähmung noch geschrieben. Die Eigenheiten der Jugendstücke Shakespeare's sind hier vielleicht am gehäuftesten bei einander. Die vielfältige Erwähnung mythologischer und altgeschichtlicher Figuren, der gelehrte Anstrich, die italienischen und lateinischen Sprachbrocken, die hier allerdings schon komischen Zwecken dienen, die ältere englische Versbildung, die häufigen, besonders die überschlagenden Reime, die doggrel Verse, die hier weit am zahlreichsten sind, all das vergleicht das Stück in seinen Aeußerlichkeiten dem, was wir bisher kennen gelernt haben. Die Alliteration, ein stilles Vermächtniß

der angelsächsischen Literatur, und in englischen Volks- und Kunstgedichten viel üblicher als in irgend einer Sprache, begegnet hier noch mehr als in den erzählenden Gedichten, in den Sonnetten und in den Versenesern; sie ist dem Pedanten Holofernes in seiner Dichtung ausdrücklich geliehen, der diese Kunst „den Buchstaben affektiren“ nennt. Der Styl ist vielfach dem der Shakespeare'schen Sonnette ähnlich, ja ausdrückliche Reminiscenzen finden sich zwischen dem 127. und 137. Sonnette Shakespeare's und den hier eingeflochtenen Sonnetten und anderen Stellen (IV, 3.) des Stückes. Der Ton der italienischen Schule herrscht in demselben mehr als in irgend einem anderen vor. Den Styl der Erzählung, den die parenthetischen Zwischensätze charakterisiren, fand Coleridge hier und in späteren Stücken der Arcadia von Sidney nachgeahmt. Die Ueberladung mit Witz, die dieses Lustspiel sehr schwer genießbar macht, ist nur mit der ähnlichen Ueberladung an Concepten in den erzählenden Gedichten Shakespeare's und der italienischen Manier überhaupt zu vergleichen, der er anfangs huldigte.

Die Komödie macht durch diese Ueberfüllung mit lachlustigen und lacherregenden Figuren, mit Witzlingen und Karrikaturen, den Eindruck eines übermüthigen Scherzstückes; dennoch fühlt wohl jeder Leser bei der Lektüre einen gewissen Zwang und wird, eben der Ueberhäufung wegen, der komischen Wirkungen nicht recht froh. Aufzuführen aber würde man das Stück kaum mehr wagen,

weil die burlesken und ernsteren Partheien und Charaktere darin unserm Zeitgeschmacke mehr entrückt sind, als vielleicht irgend ein anderes Stück von Shakespeare, und eine gewisse Unschuld der Bühne und der Zuschauer voraussetzen, die nicht mehr vorhanden ist. An Form und Bewältigung des Stoffes ist es unstreitig eins der schwächsten Stücke des Dichters; dennoch ahnt man einen tieferen Gehalt, den man nicht gleich findet, den man sich schwer auseinanderlegt. Es ist in dem Stoffe, der wie die Fabel der Veroneser für eine Erfindung des Dichters gilt, ein auffallender Mangel an Handlung und Charakteristik, den man tadeln möchte. Alles dreht sich um einen geistreichen Verkehr in Witz und Ascetik, in Scherz und Ernst herum; die flach gehaltenen Charaktere der Männer sind Geistesformen, die mehr aus der Bildung des Kopfes als des Willens hervorgehen; überall gesuchte Scherze, hohe und oft hohle Reden, aber keine Handlung, und dennoch glaubt man herauszufühlen, daß dieser Mangel nicht ein absichtsloser Fehler, sondern ein beabsichtigter Zweck sei. Es ist eine bunte Mischung von abenteuerlichen und sonderbaren Figuren, die meistens keinen recht gesunden Boden von Natur verrathen, und doch ist dieß wieder dem Dichter selbst so bewußt, daß man ihm vertrauen möchte, er werde in ihrer Zusammenstellung seinen Grund gehabt haben, den es eben zu suchen gelte. Und wirklich findet man bei näherem Zusehen, daß dieß Stück einen sehr tiefen Zug hat, in dem Shakespeare's vielseitiger Geist schon

im größten Reichthum spielt; ja man findet, daß es das erste Stück ist, das, wie die späteren Meisterwerke des Dichters alle, nach einem einzigen sittlichen Zielpunkt hingearbeitet ist, der sogar weit weniger versteckt liegt, als in anderen seiner Werke.

Wir wollen an die letzte Bemerkung anknüpfen, die wir zu den Veronesern machten: daß Shakespeare nämlich die Lieblingsgegenstände, Gestalten und Scherze der älteren niedrigen Komödie beizubehalten nicht verschmähte, daß er sie aber mit tiefsinnigen Beziehungen, die er ihnen gab, zu adeln wußte. Dieß bewährt sich in diesem Stück an einem viel glänzenderen Beispiele als in den Veronesern. In den burlesken Theilen von verlorener Liebesmühe begegnen wir zwei Karrikaturen, die aus der italienischen Komödie entlehnt sind und zu den verbreitetsten Lieblingsfiguren jener Zeit gehören. Es ist der Pedant, der Schulmeister und Grammatiker, und der militärische Renommist, der Thraso der lateinischen, der capitan Spavento der italienischen Bühne. Diese stehenden Charaktere hat Shakespeare in dieß Stück aufgenommen und hat sie mit solcher Lebendigkeit ausgestattet, daß man bei beiden vermuthet und nachzuweisen versucht hat, der Dichter habe in ihnen wirkliche Personen seiner Zeit, in Armado einen eitlen Phantasten Monarcho (so nennt er ihn einmal), in Holofernes den italienischen Sprachmeister Florio in London portraitirt. Die Züge sind in beiden so aufgetragen, wie sie nur in der derbsten Volkskomödie sein

konnten. Armado, der soldatische Prahler auf dem Friedensfuß, wie Parolles im Kriege, erscheint in der lächerlichen Gespreiztheit und Geziertheit eines „Kindes der heißen spanischen Phantasie," in affektirtem Gegensatze gegen alles Gemeine, großsprechend aber arm, ein Phrasenmacher aber höchst unwissend, feierlich ernst und lächerlich eckig, eisenfresserisch und memmenhaft, majestätisch und von den niedrigsten Neigungen. Der Schulmeister Holofernes steht zwischen den vielen verliebten Gestalten der Komödie als ein ausgetrockneter blutleerer Pedant, ein eingebildeter Wortheld und Buchstabenklauber, ein armer Poet aus des Carmeliters Mantuanus' Schule, phantastisch eitel auf sein eitles Wissen. Beide Zerrbilder verzerren sich noch mehr, wenn man sie neben den Gegenstücken sieht, die ihnen der Dichter zur Seite gestellt hat: dem steifen, beschränkten, melancholischen Armado den kleinen Motte, der leicht wie sein Name, ganz Scherz und Muthwille, ganz Beweglichkeit und Schlauheit ist; dem Pedanten Holofernes das Naturkind Costard (Schädel), dessen Mutterwitz des Gelehrten spottet, der „von dem Almosenkorb der Worte" lebt. Die beiden Figuren, sieht man, sind Karrikaturen, die aus der einfachen Natur herausgetreten sind, gestellt auf die Sucht Aufsehen zu erregen, auf Prahlerei, Eitelkeit und leere Ruhmsucht gegründet, auf ein Scheinwissen und eine Scheintapferkeit.

Aber diese beiden Originale und ihre grobe Ruhmsucht hat Shakespeare dann einer feineren Gesellschaft zu-

gesellt, die an demselben Gebrechen leidet, nur daß unter Bildung und Geist bei ihr das Gift tiefer verborgen und weniger sichtbar liegt. Der Hof von Navarra hat sich auf drei Jahre den Studien und der Eingezogenheit geweiht; der junge König, von einem ascetischen Hang ergriffen, im Geiste der Liebeshöfe und gelübdesüchtigen Ritterschaft jener Gegenden, will, daß seine jungen Hofleute mit ihm den Hof und seine Lustbarkeit in eine Akademie der Beschaulichkeit verwandlen, den Leidenschaften und weltlichen Begierden absterben, den Umgang mit Frauen auf die Weile verschwören. Er ist auf derselben Fährte, sich in eine leere Ruhmsucht zu verirren; er will Navarra zu einem Wunder der Welt machen. Das Stück beginnt etwas in Armado's Styl mit des Königs majestätischen Worten: „Laßt den Ruhm, dem alle nachjagen, auf unseren ehernen Grabmalen leben und uns zieren in der Unzier des Todes!" In seiner Umgebung ist Dumain (ein guter Junge, von allen Tugendhaften geliebt, mit dem Geist aber nicht mit dem Willen ausgestattet Uebeles zu thun, stoisch genug um sich unter den französischen Damen nachher die pockennarbige Catharina zu wählen) dem König nahe gestellt, als der Willigere und Fähigere, in seine enthaltsamen Entschlüsse einzugehen. Biron aber und, ihm an Geist verwandt, der schlanke, anstellige Longaville, von gleich rücksichtslosem Witze wie jener, widersetzen sich ernstlicher dem abenteuerlichen Plane. Biron, der immer Amors Geißel verspottet hatte, darf sich fühlen, von dieser Seite den

vorgeschlagenen Satzungen so gut nachzukommen wie Einer; desto berufener fühlt er sich zu warnen, nicht mit Eiden zu spielen, die man verspielen werde, da das junge Blut nicht den alten Dekreten gehorchen werde, da jeder mit seiner Leidenschaft geboren sei und diese Weisheit zu spät komme, sie zu bekämpfen. Ein Epikuräer, an gut Essen und Schlafen gewöhnt, wendet er sich unwillig von der wüsten und öden Aufgabe des Kasteiens hinweg, er nennt alle Ergötzlichkeiten eitel, aber die eitelste die, die mit Mühe gekauft, Mühe einträgt; seine leichtere Natur verschmäht vor Allem diese schwerfällige Eitelkeit des Studiums, das sich überschießt; er vergleicht diese Ruhmsucht ausdrücklich mit der eitlen Ruhmesjagd der Buchgelehrten, der Wortkrämer und Autoritätenmänner.

Der König hat sich den Armado gewählt, um als Minstrel, als lügenhafter Erzähler, ihnen während ihres Einsiedlerlebens die Zeit zu vertreiben; wie er auf dessen prahlerische Ader herabsieht, mit einer ähnlichen Geringschätzung blickt Biron auf des Königs gelehrte und ascetische Eitelkeit; einer noch leichteren Eitelkeit aber ist Er selbst verfallen, für die ihn Rosalinens Strafspruch trifft. Von scharfsichtigem Auge und scharfsinnigem Geiste, von hinreißender beweglicher Redegabe, hat er sich angewöhnt, jeden Gegenstand im lächerlichen Lichte zu sehen und nichts heilig zu achten. Die feurige schwarzäugige Rosaline, die keineswegs für diese geistige Gabe stumpf ist, sondern in den Gefechten des Witzes sich siegreich ge-

gen ihn hält, glaubt ihn anfangs in den Gränzen anständigen Witzes zu erkennen; sie könnte ihn sonst nicht lieben. Sie stimmt aber zuletzt in das Urtheil der Welt ein, die ihn für einen Mann sieht, ganz ausgefüllt mit verwundendem und schonungslosem Spott. Und sie leitet diese üble Angewöhnung ganz aus der Eitelkeit her, die sich an dem „nichtigen Beifall freut, den die schalen lachenden Hörer dem scherzenden Narren zollen.“ Sie sieht ihn derselben hohlen Sucht nach wesenlosem Beifall hingegeben, wie Er die Anderen, die ihm zur Seite gestellt sind.

An Stellen, die für den Gang der eigentlichen Handlung unwesentlich sind, hat der Dichter auf die Absicht, nach der er hinarbeitet, wie deutlich sie schon aus dieser Zusammenstellung hervorspringt, noch deutlicher hingewiesen. Im Anfang des vierten Aktes knüpft die französische Prinzessin an eine herbeigezogene Unterredung mit dem Förster die Bemerkung: daß Ruhmsucht sich verabscheuenswerther Verbrechen schuldig mache, wenn sich das Herz und sein Streben, um Lob und Rufes willen, auf diese Außendinge richte. So nun kommt es mit diesen Männern der ascetischen Gelübde, wenigstens im Auge eben dieser Französin. Ganz recht hatte Biron sie gewarnt, daß der Eifer des Studiums sich so gerne selbst überschieße, und dem nachrennend, was er wollte, zu thun vergäße, was er sollte. Sie hatten gleich beim Schwure vergessen, daß ihr Gelübde in Bezug auf den Frauenverkehr gar nicht zu halten war,

da die Tochter des kranken Königs von Frankreich in nothwendigen Geschäften gekommen war. Ihr Umgang ist nicht zu vermeiden; sie wird mit ihrem Gefolge in den Park gelagert. Diese Französinnen und ihr Begleiter Boyet sind nun dem fantastischen Bund der Männer entgegengesetzt; sie kommen heiter, geschmückt, praktisch, ganz auf den ernsten Zweck ihrer Reise gerichtet, der kein geringerer ist, als Navarra die Provinz Aquitanien abzugewinnen. Dabei sind sie in der Laune des guten Gewissens, in Scherz und Witz den navarresischen Herren überlegen; auf den ausgelernten Hofmann, den alten Spötter Boyet und seine Witzgabe, sieht Biron anfangs neidisch und giftig als auf einen Kleinkrämer herab, findet aber doch später, als sein Zorn verraucht ist, daß er nothwendig mit ihm Freund werden müsse. Die Wahrheit der Biron'schen Voraussagungen bewährt sich nun an den Asceten. Die Französinnen freuen sich ihrer Thorheit, sicher ihren Zweck desto leichter und die jungen Herren noch dazu zu gewinnen; die geschworenen Enthaltsamen, Biron so wenig ausgenommen als Armado und Schädel, verlieben sich sämmtlich und werben, selbst der Spötter der Dichtung, Biron, in herzbrechenden Sonnetten und sophistisiren sich, als sie gegenseitig ihre Schwäche entdecken, den Eid als einen unstatthaften Verrath an der Jugend von der Seele. Aber so nehmen es nicht die Französinnen. Als die Edlen erst in ihrer russischen Maske kommen, werden sie von den Frauen in einem pikanten Spotte verleitet, in der Verkleidung jeder der un-

rechten Dame zu schwören und so noch einmal im Irrthum, wie vorher mit Wissen, meineidig zu werden. Sie treffen sie mit ihren Spötterzungen schärfer als mit Messerschneiden; und als der König dann den Gelübdebruch entdeckt und sie an den Hof lädt, beschämt ihn die Prinzessin mit ihrer Weigerung, sie wolle nicht Ursache ihres Eidbruches sein. Daß man aber die französischen Damen nicht für allzustrenge Moralistinnen halte, deren Urtheil von dem des Dichters selbst vielleicht gar zu fern abläge, dafür hat Shakespeare selbst gesorgt, indem er uns in ihre Unterhaltungsweise unter sich und mit ihrem Boyet blicken läßt. Es mag ein Stich auf französische Sitte sein, wie ihn ein englischer Dichter damals nicht leicht bei bequemer Gelegenheit versäumte, die Scene, wo die Damen sich in jenen Späßen mit Boyet treiben, die selbst der Bauer Schädel so manierlich pöbelhaft und so fein obscön findet; es ist aber gewiß auch jene weitere Absicht des Dichters dabei thätig gewesen, die Meinung seines Stückes so wenig als möglich dunkel zu lassen. Uebrigens bemerken wir im Vorübergehen bei dieser Scene, daß die stärkeren Obscönitäten besonders in Frauenmund zu den Fehlern des jugendlichen Uebermuthes und zu den Schwächen der Charakteristik gehören, die in Shakespeare's erster Zeit mehrfach begegnen. Eine solche Scene hätte Shakespeare später nicht geschrieben, wo er in ganzen Stücken diese Ader getilgt, aus dem Munde namentlich seiner edleren Frauen dergleichen Reden ganz entfernt hat. In Ende gut Alles gut, einem

Stücke, das in dieser Periode geschrieben, in einer spätern überarbeitet ist, scheint diese Veränderung fast zu beobachten. Dort geht die edle Helene auf Parolles' zuchtlose Reden einen Augenblick ein, aber es scheint ohne innere Theilnahme, und plötzlich bricht sie ab; und ähnlich duldet die Gräfin den Narren und seine lockeren Worte nicht aus eignem Wohlgefallen, sondern weil ihr der Bursche als ein Vermächtniß aufgelegt war gegen ihre Neigung.

Wenn aber mit allem, was wir anführten, die Absicht des Dichters in Verlorner Liebesmühe noch nicht klar sein sollte, so ist die Wendung des überlustigen Lustspiels am Schlusse bis in's Auffallende getrieben, um sie auf's grellste deutlich zu machen. Die Herren lassen vor den Damen ein Spiel von ihren Minstrels und Clowns aufführen und rächen sich an dem Dirigenten Holofernes für ihr eigenes verschüttetes Maskenspiel dadurch, daß sie ihm sein Schauspiel auch verschütten, eines jener simplen Volksspiele, wie sie Shakespeare auch im Sommernachtstraum verspottet, aber den guten Willen ehrend, wie hier, gleichsam mit gerührter Seele verspottet, einen jener unschuldigen Späße, „die am besten gefallen, weil sie selbst nicht wissen wie." Mitten in tollem Scherz und übermüthiger Thorheit aber fährt ein Mißklang in das Stück: der König von Frankreich ist gestorben und Trauer und Abschied unterbricht die Lust. Der befangene König spricht seine räthselhafte Werbung, der befangene Biron will ihn deutlich machen und geräth selbst in Verlegenheit und Verwirrung; die Prinzessin aber

verweist den schuldbeladenen, meineidigen König auf ein Jahr in eine Einsiedelei, wenn er erhört sein will; Rosaline den Spötter Biron in ein Krankenhaus, wo er ein Jahr den Siechen vorscherzen und seinen Fehler wo möglich ablegen soll. Der Liebe Mühe ist vorerst verloren; Hans hat kein Gretchen, gegen die Gewohnheit der Komödie; es ist ein Lustspiel, das in Thränen endet. Es ist gewiß dieser Schluß gegen das ästhetische Herkommen, aber die Wendung ist echt Shakespearisch; denn diesem Dichter war die sittliche Gerechtigkeit überall eine strengere Aufgabe als die Strenge der Kunstregel.

Wir haben wohl fast allzudeutlich hervorgehoben, wie Shakespeare in diesem Stücke die eitle Ruhmsucht in allen ihren Gestalten straft; man kann aber in Deutschland nicht deutlich genug sein, wenn man gewisse Unarten der Kritik austreiben will, die uns Shakespeare vielfach in ein ganz falsches Licht gerückt haben. Der Ausgang des Stücks war unsern Romantikern, die ihre fade Komik ohne Salz und Schmalz in den britischen Dichter hineintrugen, zu hart, ihrer laren Moral zu scharf; sie witterten, seiner Strenge nicht gewachsen, überall Ironie, wo er in dem bittersten Ernste arbeitet. Biron, so legt sich Tieck den Schluß des Stückes aus, an dem Menschen von einfältigen Sinnen nichts zu deuten haben, Biron, indem er verspreche, zwölf Monate im Krankenhaus zu scherzen, werfe einen Seitenblick auf die Gefährten: „Diese würden zwölf Monate witzig und gelehrt disputiren, von ihrer Liebe dich-

ten, Spaß treiben, und auch Armado fehlt ihnen nicht, auch Schädel wird sich ihnen nicht entziehen, und die neue Bekanntschaft mit Holofernes wird auch nicht aufgegeben werden. Diese Umgebung ist das Hospital!!" Man fühlt aber wohl, daß eine Art moralischen Stumpfsinnes dazu gehört, zu glauben, daß nach diesem erschütternden Ende Sophistik, Muthwille und Scherz wieder von vorn anfangen und das Lustspiel wieder in sich selbst zurückkehren könne.

Diese wunderliche Vorstellungsart hängt mit der Vorliebe zusammen, die unsere Romantiker, von denen wir meist Alle unsere Beurtheilung Shakespeare's entlehnen, für die humoristischen Charaktere des Dichters empfanden. Die Biron, die Benedikt, die Mercutio sind die erklärten Lieblinge der Schlegel, Tieck und Horn gewesen. Auch sind es nicht allein von dem Dichter, sondern auch von der Natur trefflich angelegte Charaktere: geradaus, fern von aller Sentimentalität, Verschmäher und Widersacher der Liebeständelei, derbe Realisten, gescheidte Köpfe, mit der witzigen stechenden Zunge voraus und meist mit dem Schwerdte hinterdrein, Witzbolde und Raufbolde zugleich. Daß Shakespeare persönlich seinen Theil an dieser Art Natur hatte, läßt sich nachweisen; daß diese Natur nur ein Theil an ihm war, liegt in der ganzen Form seines vielseitigen Geistes mit Nothwendigkeit begründet. Daß er mit jener ausschließlichen Vorliebe unserer Romantiker jene Gestalten sich nicht dachte und

nicht idealiſiren wollte, folgt daraus eben ſo natürlich, und läßt ſich dem, dem es nicht von ſelbſt klar ſein ſollte, übrigens — wenn er unbefangen ſein will — ſehr deutlich nachweiſen. Wer die Scherzſcenen, die Witzjagden und Hetzen zwiſchen Boyet und ſeinen Damen, zwiſchen Biron und Roſalinen, zwiſchen Mercutio und Romeo, Benedikt und Beatrice u. ſ., Scenen, die in Verlorener Liebesmühe zum erſtenmale ausgeprägter und in weit größerer Fülle als ſonſt wo vorkommen, achtſam lieſt und vergleicht, der ſieht leicht, daß ſie auf einem allgemeinen menſchlichen und zugleich zeitlich-örtlichen conventionellen Grunde ruhen. Sie gefallen uns, obgleich ſie eine fremdartige Färbung haben; unſer Schlegel bewundert ſie, obgleich er im Romeo eine ſehr weſentlich wichtige Scene dieſer Art nicht zu überſetzen vermochte und ausließ. Sie beruhen vorzugsweiſe auf Wortſpielen und Wortverdrehungen; dieſer Grund iſt ein Eigenthum aller Zeiten. Wer noch heute die Witze muthwilliger Männergeſellſchaften zergliedern will, wird immer finden, daß ſie vom Wort- und Silbenſtechen ihren Ausgang nehmen. Was alsdann die conventionelle Beigabe iſt, iſt die beſtimmte Form, in der dieſe Wortwitze auftreten. Dieſe Form war in dem engliſchen Volke, der niederen wie der höheren Geſellſchaft, nach einer gewiſſen Uebung und Vorſchrift ausgebildet, die der ſcherzhaften Unterhaltung den Charakter eines regelmäßigen Gefechtes gab. Man fängt aus dem Munde des Gegners, an dem man ſich reiben will, ei-

nen Satz, ein Wort auf, das man dreht und umkehrt zu einem Hiebe auf ihn; er parirt und schlägt zurück, indem er in der Wortparade des Feindes eine ähnliche Schwäche erspäht; je länger in diesem Gange ausgehalten und getroffen wird, desto besser; wer nicht mehr kann hat verloren. Das Ausharren auf Einem solchen Gange mit allzugleichen Waffen wird für beide Theile unbequem; man nennt das einen Witz athemlos hetzen, wie Gemsleder ausdehnen. Bei Shakespeare heißt Armado in diesem Stücke einen solchen Wortstreit ein Argument; man bezeichnet ihn deutlich als einen Gang wie im Ballspiel, wo die Worte geschleudert, gefangen, zurückgeworfen werden und wo der verliert, der das Wort wie den Ball fallen läßt; man vergleicht diese Witzwetten mit Kämpfen, die zwischen Boyet und Biron z. B. mit Seegefechten. Diese Form nun, in welcher Witz und Satyre sich hier bei Shakespeare bekämpfen, ist keineswegs sein Eigenthum; sie findet sich auf der ganzen englischen Bühne und ist auch auf diese nur geradezu aus dem Leben übertragen. Was uns von Shakespeare's geselligem Leben in dem Sirenenklubb erzählt wird, läßt uns ganz auf diese selbe Art von Scherzen in seinem persönlichen Verkehre hindurchblicken. Die Zeitgenossen (Aubrey) nennen Shakespeare einen schön gestalteten Mann, von offenem, liebenswürdigem, heiterem Wesen, einen guten Gesellschafter von stets bereitem, gefälligem und sanftem Witz. In dem von Raleigh gestifteten Sirenenklubb in der Freitagstraße traf er sich mit

Beaumont, Fletcher, Selden, Ben Jonson und anderen geistreichen Zeitgenossen, und dort wurden nach einer Erwähnung von Beaumont an Ben Jonson „Worte gehört, so gewandt, so voll witzigen Humors, als ob jeder beabsichtigt hätte, allen seinen Witz in Einen Scherz zu pressen.“ Besonders war des Zusammentreffens zwischen Shakespeare und Ben Jonson gedacht; einige wortspielende Witze unseres leichten Dichters auf den schwerfälligen Gelehrten, die übrigens nur durch den Moment ihren Werth erhalten konnten, sind uns sogar überliefert worden. Nach Fullers Worten pflegten sich die beiden zu begegnen, „wie eine spanische Galeone, höher gebaut in Gelehrsamkeit, solid aber langsam in ihren Bewegungen, und wie ein englisches Kriegsschiff, das kleiner im Bau, leichter an Segeln sich bei aller Gezeit drehen, durch den Wind wenden und in der Schnelligkeit seines Witzes von allen Winden Vortheil ziehen konnte.“ So daß also diese Witzgefechte aus Shakespeare's Leben hier in demselben Bilde verglichen sind, wie in Verlorener Liebesmühe die zwischen Boyet und Biron. Will man zu diesen Winken aus Shakespeare's eigenem Leben deutlichere Belege haben, wie weit diese Art und Form von Witzkämpfen im Volke ausgebreitet war, so muß man Tarltons Späße aufschlagen. Dort kann man finden, daß der lustige Mann bald mit einem schelmischen Knaben, bald mit einem Hausmeister, bald mit einem Konstabel in solche Witzwechsel eintritt, wo ganz wie in der Komödie die Auf-

gabe, der Stolz und der Sieg ist, den Gegner, wie hier der Kunstausdruck ist, zu einem non plus zu treiben, d. h. witzmatt zu machen und zum Schweigen zu bringen. Man sieht nun wohl aus alle dem, daß diese humoristischen Gefechte und Fechter eine Zeitsitte waren, der sich Shakespeare, wenn er dem Zeitalter nach seiner Absicht den Spiegel vorhalten wollte, nicht entziehen konnte, die er aber so wenig wie eine andere Sitte, wo sie zur Unsitte ward, zu schonen Ursache hatte. Man begreift leicht wie ein so weitverbreiteter Gebrauch bei Menschen von äußerlicher Lebensgewandtheit eine stehende Gewohnheit und Mode werden konnte, wo sie dann für Shakespeare und seinen vielbewegten Geist das Langweilige aller Gewohnheiten gehabt hätte. Denn wie sollte Er diese einseitige Gewöhnung des Kopfes billigen, den die einseitige Schwelgerei des Gefühls in ihren reizendsten Verführungen nicht befriedigte? Man begreift ferner, wie bei den professionirten Witzbolden diese Gewöhnung leicht dahin führen konnte, die heitere Laune in Spott ausarten zu machen, den gefälligen sanften Scherz, den man an Shakespeare persönlich rühmte, in rücksichtslosen und stumpfen Hohn zu verkehren, zu Händeln zu verleiten und, wie wir sagten, den Witzbold in einen Raufbold auszubilden. Solche Naturen hat Shakespeare in Biron und Mercutio geschildert, und dieß ganz in der vollen Unpartheilichkeit, mit der er jeder Erscheinung ihre Gerechtigkeit anthut, ganz in der vollen Wahrheit, mit der er die guten Seiten eines Charak-

ters nirgends mit seinen schlechten, und die schlechten nirgends mit seinen guten zudecken und verhüllen will. Der gleiche Theil an widersprechenden Eigenschaften, und so auch der gleiche Sinn für Scherz und Ernst, je nach den Anforderungen des Lebens und der Gelegenheit, das ist das Ideal menschlicher Natur, dem Shakespeare gehuldigt hätte. Sein Benedikt in Viel Lärmen um Nichts ist daher schon eine viel vollkommenere Gestalt, als Biron und Mercutio. Dort geht durch den Verkehr Beatricens mit Benedikt derselbe leichte muthwillige Ton des Scherzes, wie hier durch den zwischen Biron und Rosalinen; ein ähnlicher tragischer Miston unterbricht die Lust wie hier; des Dichters Absicht ist in dem ästhetisch viel feiner gebauten Stücke dieselbe: der furchtbare Ernst des Lebens tritt plötzlich an das lachsüchtige neckische Paar und beide gewinnen sich und uns erst dadurch ganz, daß sie diesen ernsten Anforderungen Ernst entgegenzubringen wissen, was Biron nach Rosalinens Strafgebot erst lernen soll. Denn dort erst ist der Mensch auf seiner Höhe, wo er für Beides die gleiche Anlage zeigt. Das gab Shakespeare selbst die Fähigkeit, zugleich der größte Tragiker und Komiker zu sein, eine Verbindung von Gaben, die in den Dramatikern des Alterthums weniger vortritt, deren Möglichkeit aber schon Plato geahnt und behauptet hat. Das machte, daß unser Dichter eine sichtbare Vorliebe auf seinen Prinzen Heinrich warf, ein Wesen wie von zwei Naturen, ein Held wie keiner und ein Lacher wie keiner, der zwischen

Thätigkeit und Erholung, zwischen erhabener Anspannung seiner Kräfte und muthwilliger Abspannung je nach der Anforderung des Momentes mit glücklichem Takte getheilt steht. Auch sonst hat der Dichter seine eigentlichen Sympathien in dieser Beziehung für den, der deutlich sehen will, so deutlich als möglich ausgesprochen. In dem Stücke, zu dem wir zunächst übergehen, in Ende gut Alles gut, schildert der König den alten Grafen von Roussillon als ein Ideal von Ritterschaft und Bildung. Er besaß, sagt der Lobredner, den Witz, der auch an der heutigen Jugend gesehen wird. Aber die jungen Leute des Tages scherzen in ihrer jugendlichen Ausgelassenheit so lange fort, bis ihr eigener Spott auf sie, die da ruhmlos bleiben, zurückfällt, ehe sie ihrer leichten Jugendmuth in Ehre des Alters kleiden konnten. In des Grafen Stolz und Witze dagegen war nicht Hochmuth und Bitterkeit; war sie darin, so hatte sie ein Gegner seines Gleichen herausgefordert. Seine Ehre, wie ihre eigene Uhr, wußte genau die Minute, wo er eine Einwendung, eine witzige Erwiderung zu machen hatte, und dann gehorchte seine Zunge diesem Zeiger der Ehre. Am Ende einer Lustbarkeit und heitern Zeitvertreibes pflegte er in gutartige Melancholie und ernste Betrachtung zu fallen. — Man sieht wohl, dieß schildert mit wahrem Wohlgefallen einen Ehrenmann, der die beiden Seiten von Scherz und Ernst in jenem begehrenswerthen Gleichmaaße abgewogen besaß, dessen Züge aber der modischen Jugend gerade entgegengesetzt sind,

die nichts als ſpotten gelernt hat, und deren, „kurzlebige Witze, wie es in unſerem Stücke heißt, verwittern wie ſie wachſen.“

Aus einem von Meres herrührenden, oft erwähnten Verzeichniß Shakeſpeare'ſcher Stücke, die im Jahre 1598 fertig waren, wiſſen wir, daß darunter ein Luſtſpiel war: der Liebe Mühe iſt belohnt (won). Man hat vermuthet, daß dieß Ende gut Alles gut ſei, und daß der Dichter in einer ſpäteren Ueberarbeitung den Titel geändert habe. In einer Stelle des Epilogs (all is well ended, if this suit is won) liegen gleichſam beide Titel verſchmolzen. Die Annahme wird um ſo wahrſcheinlicher, da das Stück ganz offenbar und nach Uebereinſtimmung Aller eine Umarbeitung erlitten hat, die nicht allein den Titel betraf. Coleridge bezeichnete in ſeinen Vorleſungen über Shakeſpeare zwei verſchiedene Style in dem Stücke; die gereimten Stellen, die überſchlagenden Reime, der Sonnettenbrief der Helene weiſen auf die Geſtalt des Stücks zurück, die es wohl gleichmäßiger trug als es mit jenem erſten Titel der Verlorenen Liebesmühe zur Seite geſtellt war, deren Styl jene Parthieen ungefähr entſprechen. Die Proſaſcenen dagegen, die Monologe, die an Tiefſinn und Gezwungenheit oft an Hamlet und Timon erinnern und alle Verſetzungs-, Interpunktions- und Supplierkünſte der Ausleger herausfordern, die komiſchen Theile die in Inhalt und Form die Fallſtaffſcenen ins Gedächtniß rufen,

fallen sichtbar in die spätere Periode des Dichters, man nahm die Jahre 1605—1606 an. Wir besprechen das Stück aber an dieser Stelle, der Zeit seiner Entstehung nach, und nach dem Gegensatze, den es nicht allein äußerlich, sondern auch innerlich gegen Verlorene Liebesmühe bildet.

Tritt man aus dem zuletzt besprochenen Stücke in Ende gut Alles gut herüber, so fühlt man den äußeren Unterschied unmittelbar und ahnt einen inneren; man tritt aus dem oft gesuchten, gezierten, überspannten italienischen Style von Shakespeare's erster Zeit in den sächsischen, volksthümlich englischen, nüchternen Ton herüber, der späterhin seine Werke beherrscht, und diesem Uebergang im Style entspricht der Stoff dieses Gegenstückes und seine psychologische Verarbeitung haarscharf. In Verlorner Liebesmühe ist Biron einer jener humoristischen, aller Sentimentalität und Affektion abgesagten Charaktere rein germanischer Natur, der in den eigenthümlich romanischen Liebesdienst dort seinem Wesen nach nicht paßt. In jenem navarresischen Herrenkreise ist die Liebe, sehr im Styl der mittelalterlichen und romanischen Natur, mehr eine Art Grübelei, aus Müßiggang geboren, wie ein Phantasiespiel betrieben, mit Sonnetten und Gedichten, die mehr Kopfarbeit als Herzensregung sind, mit versteckten Geständnissen, die mehr Witz als Gefühl verrathen, ohne viel äußeren Verkehr und innere Annäherung, ein Minnedienst mit Methode aber ohne natürliche Wahrheit, von vielen

Worten und wenigen thatsächlichen Beziehungen oder erprobten Empfindungen. Als diese schauspielmäßige Umwerbung Schiffbruch leidet, kehrt in Biron die wahrere Natur zurück und er verwirft jene Art von Liebesdienst und Poesiedienst mit der ganzen Derbheit eines Sachsen; er verschwört die Taffetphrasen, die seidenen, glatten Redensarten, die dreifach gerauhten Hyperbeln, die pedantischen Figuren und gespreizte Ziererei, und er gelobt, hinfort solle sein werbendes Herz nur in grobem Ja und geköpertem Nein reden. So hat Shakespeare seinen Prinzen Heinrich werben lassen, sein Musterbild unaffektirter Natur. In Ende gut Alles gut aber hat er in Bertram einen Jungen gezeichnet, der, wie Biron, ein Liebeverächter ist, aber in der Rolle bleibt, bis zu dem Extreme, daß er auch zur gröbsten und derbsten Werbung nicht kommt, vielmehr selbst umworben werden muß. Der werbende Theil in dem Liebesverhältniß dieses Stückes ist seltsamerweise das Weib. Aber auch in ihrer Werbung ist, als ob das Stück mit aller Absichtlichkeit zum grellen Gegensatze der Verlorenen Liebesmühe werden sollte, aller Empfindsamkeit, Ziererei und Unnatur aus dem Wege gegangen. Sie wirbt mit Thränen, ihre Liebe spricht durch erworbene Verdienste, die Poesie des Verhältnisses liegt in der That- und Aufopferungsfähigkeit eines von aller geistigen Kränklichkeit freien Charakters. Dort hatten die navarreser Herren einen politischen Grund, den Frauenverkehr nicht zu verschwören, sie warfen sich in einer konventionellen Grille

auf die ganz grundlose Laune, die Natur unnatürlich zu unterdrücken. Dieser affektirten Entsagung der hohen ruhmsüchtigen Herren steht hier ein bescheidenes, unscheinbares, weibliches Wesen gegenüber, die ihren an Rang weit abstehenden Pflegebruder liebt, die in sich und außer sich alle möglichen Gründe hätte, ihre Leidenschaft zu unterdrücken und ihr zu entsagen, in der aber die volle gesunde Natur, Gottes Größe im schwachen Gefäße, die ächte Menschheit ohne Flitter, durchdringt durch so viele Schranken, die unüberwindlich scheinen, geschweige sich willkührlich unnatürliche Schranken zu setzen. Dem entsprechend ist denn in diesem Stücke, in seiner Fabel und in den leitenden Charakteren Alles schlichte Natur, thatinniges Streben, Handlung ohne viele Worte, wo dort angenommenes Wesen, poetisches Spiel, flache Unterhaltung ohne viele Handlung ist. Und wie dort unter den Redseligen der Gedanke des Stückes viel und oft in ausdrücklichen Stellen gesagt und wiederholt ist, so ist er dagegen hier in den Charakteren und Thatsachen mehr schweigend niedergelegt.

In der Fabel des Stückes sind nur die komischen Partieen, die Figuren des Parolles, Lafeu, des Narren, der Gräfin, Eigenthum und Erfindung des Dichters; der eigentliche Stoff und Kern ist der Novelle Giletta von Narbonne von Boccaz entlehnt, die Shakespeare in englischer Uebersetzung in Painter's Pallast des Vergnügens (1566) lesen konnte. Das Stück ist am merkwürdigsten, um aus ihm das Verhältniß Shakespeare's und seines Drama's zu sei-

nen erzählenden Vorbildern romaniſcher Quelle kennen zu lernen, um inne zu werden, welch andere Naturkraft in dem germaniſchen Poeten herrſcht und welch andere, geſteigerte Anforderungen die dramatiſche Dichtung macht, die das ſtrenge Auge zum Kritiker hat, gegen die erzählende Novelle der das leichtgläubige Ohr ein viel ſchonenderer Richter iſt.

Der berühmte italieniſche Novelliſt erzählt, wie die Pflegetochter des Grafen von Rouſſillon, die Tochter ſeines Arztes, ſich in deſſen Sohn Bertram verliebt habe; wie dieſer nach Paris gereist ſei; wie die Liebende Pläne geſchmiedet habe, ihm zu folgen; wie die Krankheit des Königs ihr dazu einen Vorwand entgegenbrachte; wie ſie ihn heilt und ſich dafür den Grafen Bertram zum Gatten ausbittet und ihn gegen ſeinen Willen erhält; wie er verſchmäht, ſie als Gattin anzuerkennen, es ſei denn, daß ſie zwei unmögliche Bedingungen erfülle, die er ihr ſtellt. Von einer Motivirung aller dieſer ſeltſamen Handlungen iſt in der Novelle von Boccaccio nicht die Rede. Giletta iſt nicht allein ſchön, ſondern auch reich, und inſofern iſt da ſchon weniger Grund, ſie zu verſchmähen; deſto mehr von der andern Seite ihrer grenzenloſen Aufdringlichkeit. Sie ſinnt darauf, dem abgereisten Geliebten nach Paris nachzueilen, ſie hat den vorbereiteten Plan, mit der Heilung des Königs ihn zu gewinnen; wie er ihr die Bedingungen ſtellt, brütet ſie ſogleich über dem Entwurf, ſelbſt das Unmögliche möglich zu machen. Das hört man

in der Erzählung mit stumpferem Ohre an, aber sehen könnte man es nicht. Ein mannsüchtiges Weib, das, aller Weiblichkeit baar, so weit aussehende Pläne machte und durchsetzte, würde von einem Manne, der es erst verschmäht hatte, nachher noch mehr verschmäht werden; auf der Bühne würde kein Mensch daran freundlichen Antheil nehmen, es würde widerlich werden.

Aber so leicht hat sich Shakespeare seine Arbeit nicht gemacht. Die Art, wie er die beiden Personen, um die es sich handelt, und ihr Verhältniß aufgestellt hat, wie er die abenteuerlichsten Unternehmungen einem Mädchen leiht, die doch zuletzt in Weiblichkeit und Sitte der Liebe werth erscheinen soll, wie er vor dem unwahrscheinlichsten aller Stoffe nicht zurückschreckt, vielmehr die Schwierigkeiten häuft, im Bewußtsein sie zu besiegen, dieß dünkt uns in diesem Stücke außerordentlich bedeutend. Der Dichter nimmt die Intrigue, die Fabel so auf, wie sie ihm gegeben ist. Er nimmt sie mit aller romantischen Wunderlichkeit, für die ihm das Gefühl so wach ist wie irgend einem unter uns. Er hat das mit noch abenteuerlicheren Geschichten noch oft und spät ebenso und immer gethan; es ist eine Art poetischer Rechtgläubigkeit in ihm, womit er den Kern des überlieferten Stoffes überkommt, heilig hält und unangetastet läßt. Er bildet alsdann aber mit eben so vieler Rücksichtslosigkeit und Freiheit die umgebenden Umstände und die Charaktere nach seinem Bedürfnisse um; er motivirt sie und ihre Handlungen so, daß sie etwas Aehnliches,

Analoges, wie ihnen die Mythe zuſchreibt, Etwas, was unter aller Welt und Menſchen möglich und glaublich iſt, in Wahrheit und Wirklichkeit gethan haben könnten. Für den Nüchternen ſteht dann die Fabel blos als eine künſtleriſche Verkörperung da, als ein willkührliches Bild, für das man in proſaiſcher Auslegung irgend ein anderes, natürlicheres Verhältniß ſich denken mag. Für den dagegen, der ſich über die Niederungen der Wirklichkeit in leicht erregter Phantaſie erheben kann, wird es dieſer trockenen Betrachtung nicht bedürfen. Ihm wird dieß gerade das Wunderbare in dieſem Genius dünken, wie er die ungewöhnlichſten Dinge ſo natürlich zaubert und dem Wirklichen ſo nahe legt, daß wir, mitten im abenteuerlichſten Stoffe befangen, vergeſſen, daß wir in dem Reiche der Träume und der Dichtung ſind.

Der Dichter ſchildert das Mädchen nicht als reich, nicht als überſtrömend an Gefühlen und Anſchlägen, ſondern als arm, beſcheiden, demüthig, ſanft, ganz in weiblicher Natur beruhend. Von Liebe zu ihrem Pflegebruder ergriffen, ganz ausgefüllt von dieſer Einen Sehnſucht, iſt ſie dennoch bis zur Entſagung ergeben, wie ein Reh, das mit dem Löwen Freundſchaft geſucht hat und zerriſſen wird. Sie drückt in ihren Monologen ſogar keinen Wunſch aus; es thut ihm nichts, daß ſie ihn liebt, dieß iſt ihre Entſchuldigung vor ihr ſelbſt; ſie betet ihn an wie der Indier die Sonne, die von ihm nichts weiß. Dieſe Selbſtverleugnung iſt bei ihr um ſo höher anzuſchlagen, als ſie von der

Ungeduld einer in Wahrheit starken Leidenschaft bewegt ist, die ihre geschäftige Einbildungskraft in lauten Selbstgesprächen dem Lauscher verräth. Es war schön, sagt sie sich, obwohl eine Plage, ihn stündlich zu sehen. Mit dieser sich selbst bemeisternden, entsagungsvollen, bescheidenen Natur ist sie aber, was sich in der Wirklichkeit bei ausgezeichneten Frauen so gern und oft vereinigt, klug, gewandt und anstellig. Sie weiß, so heißt es von ihr, in ihre milden Worte wohl auch einen Stachel zu bergen. Sie hat die zweiseitige, aber für die ächte Weiblichkeit ihres Wesens durchaus nicht zweideutige Gabe, zugleich sittsam und beherzt, zum Dulden geschickt und zum Handeln entschlossen zu sein. Sie zeigt die Eigenschaft, in thätiger Entschlossenheit unter der Gunst der Umstände zu wachsen, ohne selbst bei männlich scheinenden Schritten den Grund ihrer Frauennatur zu verlieren. Sie wäre nicht (dieß eben erscheint in Boccazens Novelle so männisch und unweiblich) erfinderisch aus sich selbst, aber sie schrickt vor der Ausführung auch eines kühnen Gedankens nicht zurück, der ihr eingegeben wird; sie wüßte Pläne und Entwürfe nicht selbst zu schaffen, aber sie weiß sie, wenn das Schicksal sie entgegenbringt, mit allem Geschicke zu ergreifen. Nicht zu ergreifen aus männlicher Dreistigkeit, sondern aus frommem Vertrauen und aus einer ausdauernden und festen Natur, die durch ihre arme Lage von Jugend an auf Selbständigkeit gewiesen war. Sie hat in der Bibel gelesen, wie Gott durch schwache Geschöpfe oft viel ausgerichtet

hat, und hat sich daraus den Grundsatz gebildet, daß man gebotenen Glücksfällen entgegenkommen und die Kraft, die man erhalten hat, auch gebrauchen muß.

Folgen wir dem so angelegten Charakter sorgsam durch die Verwickelungen des Knotens, den sie sich mit ihrer Liebe geschürzt hat, achtsam nichts unterzuschieben, was dem Dichter und seiner Helena fremd ist, aber auch eben so achtsam, ja nicht den kleinsten Zug zu verlieren, den er in ihre Schilderung niedergelegt hat. Noch ehe sie zum Handeln kommt, thun wir einen Blick in die Tiefe ihres Gefühls und in die unschuldige Verstellung, die die Verhältnisse sie zwingen, damit zu paaren. Der Geliebte nimmt Abschied vom Hause, die Thränen stehen ihr nahe, sie darf sie nicht zeigen. Die Gräfin lobt sie, indem von ihrem verstorbenen Vater die Rede ist, da brechen ihre Thränen aus. Die Mutter schiebt es auf das Andenken an ihren Vater; Helena läßt sie dabei mit einer zweideutigen Rede; sie erlaubt sich die kleine Sophistik, nicht ohne sie vor sich selbst zu entschuldigen: ihre Thränen fließen aus einer so edlen Quelle, daß sie auch so ihrem Vater Ehre machten. Bertram reist ab; sie ist völlig ergeben; sie hat keine Ahnung, ihn gewinnen zu können; sie zehrt nur von dem Andenken an die Gemeinschaft mit ihm. Erst als der elende Parolles, sein Begleiter, dessen Art es ist, auch vor ehrbaren Personen unverschämter zu sein als billig ist, sie mit unschicklichen Witzen belustigt, als sich ihr so die schlechte Gesellschaft vergegenwärtigt, in der Bertram seine ersten Ausflüge

macht, die Verführungen sich ihr vorspiegeln, denen er in Paris ausgesetzt sein wird, da regt sich in ihr die Eifersucht, und eine verzeihliche Schwäche, nicht eine männische Kraft, ist der erste Quell des Planes, ihm nachzureisen, um Gelegenheit zu haben, ihn zu beobachten, ist der erste Quell des Gedankens, ihn dort nicht in fremde Hände gerathen zu lassen, während sie zu Hause ihre Liebe rosten und altern ließe. Und unbestimmt kreuzt sich mit diesen Vorstellungen der dunkle Gedanke, ob nicht dieser strebende Trieb in ihr ihr auch die Kraft geben könne, zum Ziel zu gelangen. Sie meint, ihn sich verdienen zu können, aber sie weiß nicht wie. Das Rezept ihres Vaters gegen die Krankheit des Königs fällt ihr nur ein, um einen Grund zur Reise zu haben; sie hat aber keine Ahnung davon, diese Heilung des Königs zum Erwerbe des Grafen zu benutzen. Diesen Gedanken giebt ihr die Gräfin ein, ihres Bertrams eigne Mutter, die aus ihren belauschten Selbstreden, aus ihren verweinten Augen ihre Liebe erfährt, ihrer Liebe günstig ist, die, in ihre Jugend zurückblickend, die ähnliche Natur in sich erkennt und nun wie eine praktische Matrone die Wege ergreift und der Pflege- und Schwiegertochter angibt, die stracks zum Ziele führen können. Sie geht nun nach Paris, den König zu heilen; jedes Opfer, das Leben an diese gewagte Kur zu setzen, kostet ihr nichts. Wenn man dieß im Auge hat, was sie jetzt, was sie früher, was sie später an den Mann ihres Herzens gesetzt hat, so tritt ihre Weiblichkeit, bei dem was folgt, desto glänzender in's

Licht. Ihre Art zu wählen iſt von der immer gleichen Liebenswürdigkeit; „ich nehme euch nicht“, ſagt ſie, „ich gebe nur meine Pflicht, ſo lange ich lebe, in eure Hand.“ Begehrt von allen Anderen, ſelbſt von denen, die zu dienen verſchmähen, (nach Lafeu's Worten) demüthig Herrin genannt, wird ſie von Bertram verſchmäht und tritt ſogleich in der gewohnten Reſignation zurück. Der König aber, in Folge ſeiner lehnsherrlichen und vormundſchaftlichen Gewalt über Bertram, gereizt über ſeine Weicherung und erpicht, ihn ſeinen Abſtand von ihm eben ſo fühlen zu machen, wie er Helenen den ſeinen fühlen ließ, zwingt ihn zu der Heirath, worauf ſie dann die Bedingungen von Bertram erhält, unter denen er ſie als ſein Weib anerkennen werde. Sie iſt weit entfernt von der Giletta des Boccaz, die ſogleich dieſe Bedingungen zu erfüllen brütet; ſie hat ihn verloren und geht entſagend nach Hauſe zurück. Er hat ihr geſchrieben, daß er in Frankreich nichts zu thun habe, bis er kein Weib mehr in Frankreich habe. Sie hört nun, daß er ſich in den florentiniſchen Krieg begeben; ſie muß glauben, er habe es um ihretwillen gethan; aber ſie will nicht Schuld ſein, daß er ſich in Gefahren ſtürze und ſeine Heimath und Mutter um ihretwillen meide. Sie will ſein Glück nicht ſtören, ſtiehlt ſich wie ein armer Dieb aus dem Schloſſe ihrer Liebe, um nach St. Jago zu pilgern; dann läßt ſie nach Hauſe ſchreiben, daß ſie da geſtorben ſei. Zu viel Heroismus für ein ſo weibliches Weſen, wie wir Helena angeſehen wiſſen wollen! Der Dichter verſetzt ihn daher

mit derselben holden Schwäche, die ihre erste Reise nach Paris veranlaßte. Sie nimmt ihren Weg über Florenz, um ihn da noch einmal zu sehen, und dort kommt ihr nun zum Lohne ihrer Mühe und Treue das Glück entgegen, den wunderbarsten aller Pläne auszuführen. Sie hat auch diesen waghalsigen, für Bertram's gesetzmäßige Gattin nicht ungesetzlichen Plan nicht ersonnen, aber ergriffen mit derselben raschen Entschlossenheit, wie den früheren der Gräfin. Es ist auch hier nichts Amazonisches im Spiele, es wirkt auch hier die weiblichste Regung, sei es Eifersucht, sei es die Absicht, den Gatten vor einem sündigen Schritte wie sein Schutzengel zu bewahren. Es ist das Bild einer unschuldigen und starken Liebe gezeichnet, der stets neue Hindernisse entgegentreten und die sich durch sie nur zu neuen größeren Anstrengungen gereizt sieht.

So weit wäre diese sonderbare Verwickelung und Lösung nicht allein äußerlich, sondern auch, was die Hauptsache ist, sittlich möglich gemacht für einen edlen Frauencharakter, an dem wir warmen Antheil nehmen dürfen. Es bleibt eine neue Schwierigkeit. Wie ist es denkbar, daß der Geliebte, der Gatte gewonnen werde, nicht allein zu einer gezwungenen Verbindung, sondern zu wirklicher Liebe, nachdem er einmal verschmäht hatte?

Der Charakter Bertram's ist in einen vollen Gegensatz gegen Helena's gestellt. Sie zeigt sich überall demüthig, zurücktretend, bescheiden, aber ganz reif, weise und besonnen, mit allen Gaben ausgerüstet, höher streben zu

dürfen, ja instinktmäßig zu müssen. Er dagegen ist hochmüthig, rasch und zügellos, anmaßend, obgleich ganz rathlos, abhängig von der elendesten Gesellschaft, der Einsicht und Ueberlegung eben so baar als bedürftig. Der Grund, warum er die für Andere so begehrenswerthe Helena verschmäht, ist zunächst, daß ihm die Regung der Frauenliebe überhaupt noch fremd ist. Sein schmeichlerischer Begleiter Parolles, dem der verheirathete Bertram nicht dienen kann, nimmt ihn systematisch gegen diese Regungen ein; eine Tochter Lafen's hat er auch nur einmal so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen. Vor dem König nennt er als den Grund seines Verschmähens seine Ahnen und seinen Rangunterschied. Hier liegt der geistige Mittelpunkt des Stückes und der Kern der Verschiedenheit beider Charaktere. Wie die Helden in Verlorner Liebesmühe an der Einbildung auf eine Scheintugend leiden, so dieser an der Eitelkeit auf ein Scheinverdienst. Für diesen Unterschied des Blutes und des Standes hat Helena keinen Sinn; ihre starke Natur ist nirgends über die Sitte Meister, aber überall gegen die Convenienz ankämpfend. Wenn sie nur die Möglichkeit gesehen hätte, wie sie Bertram sich verdienen könne; daß sie ihn verdienen könne, daran zweifelt sie nicht; sie weiß nicht die Wege, aber das Ziel ist ihr keineswegs chimärisch. Der Adel ihrer Seele giebt ihr die Ansicht ein, daß die, die durch die mächtigste Kluft in Glücksgütern getrennt sind, durch die Natur dahin gebracht werden, sich wie Gleiche zu verbinden und wie Eben-

dürftige zu vereinigen. Unmöglich scheine das nur denen, die da glauben, was nie gewesen sei, könne nie sein. Voll von diesem Selbstgefühle läßt sie ihrer Liebe freien Lauf und fürchtet nicht die Schwierigkeiten auf ihrem Wege. Darin kommt ihr die Gräfin, ihres Bertram's Mutter, entgegen. Sie hat alle Seelenverwandtschaft mit Helena, sie blickt auf ähnliche Erfahrungen in ihrer Jugend zurück, als sie in ähnlicher Mischung reiner Sitte und starker Gefühle, wie Helena sagt, Diana und Venus zugleich war. Sie sieht mit der Theilnahme eigner Sympathieen auf diese starke Leidenschaft, deren Gepräge ihr das Zeichen und Siegel der Naturwahrheit scheint, und sie gibt dieser armen Pflegetochter und ihrer Liebe ihre mütterliche Gunst gegen den adelstolzen Sohn, den sie aus ihrem Blute waschen will. Wie viel aber diese Gunst bedeutet, fühlt man erst, wenn man die ganze aristokratische Haltung dieser Frau in jener Scene (III, 1) gesehen hat, wo sie die Nachricht empfängt, es habe ihr Sohn Helenen verworfen. Bei aller Unruhe, die ihr die trostlose Nachricht macht, bei dem Schmerz der Mutter, dem Mitleid der Pflegemutter und des Weibes, beobachtet sie doch den Anstand der Hausfrau und Wirthin in stolzer Meisterschaft über ihre inneren Regungen; Schicksale haben sie so gestärkt, daß sie keinem ersten Anlaufe von Freude und Gram weibisch erliegt. So wie die Heldin des Stückes in Folge ihres Standes, die Gräfin in Folge ihrer Erfahrungen und Grundsätze, so ist auch der tapfere alte Herr, Lafeu, über

das Vorurtheil der Standesunterschiede erhaben und setzt Tugend und Verdienst vor Adel und Blut; er selbst erhob wohl einmal Anspruch auf Bertram für seine Tochter. Ja der Repräsentant aller Standeswürde, der König selbst, ist auf dieser erhabenen Stufe der Betrachtung, und sie motivirt sich bei ihm schon aus der drohenden Nähe am Grabe, bei der er gestanden war. „Sonderbar, sagt er, daß unser Blut, das zusammengegossen an Farbe, Schwere und Wärme aller Unterscheidung spotten würde, sich doch in so mächtigen Abstand scheidet. Wenn tugendhafte Thaten von der niedersten Stelle kommen, wird die Stelle geadelt durch des Thäters Thun; wo großer Rang sich bläht ohne Tugend, das ist eine wassersüchtige Ehre. Das Gute an sich ist gut ohne Rang, und so das Schlechte schlecht. Dort aber gedeiht die Ehre am besten, wo wir sie mehr von unseren Handlungen ableiten, als von unseren Ahnen." So sind denn alle Figuren des Stückes auf der Seite dieser Ansicht gegen Bertram gleichsam verschworen; selbst die lustige Person, der Narr Lavatch, ist in jener beziehungsvollen Weise karrikaturartig auf diesen selben Standpunkt gerückt, indem er sich im Anfang mit einer thörichten, zur Bettelei führenden Leidenschaft schleppt. So daß also nicht richtig scheint, wenn Ulrici sagt, es hätten einige Personen keinen Bezug auf die Grundidee des Stückes. Denn selbst die Rolle der Diana läßt sich auf diesen Grundgedanken zurückführen, die den empfindlichen Stolz einer armen Familie, eines weiblichen Wesens auf das einzige, was sie hat, auf ihre

fleckenlose Ehre, hintansetzt, indem sie auf ein immerhin peinliches Projekt eingeht, das aber einem tugendhaften Zwecke dient.

Der Gedanke, daß Verdienst vor Rang gehe, hat Shakespearen in der Periode in der wir stehen, wie wir noch sehen werden, sehr viel und nachdrücklich beschäftigt. Er ist die Seele dieses Stücks und dieses Verhältnisses zwischen Bertram und Helena. Wenn demnach innerer Hochmuth und jugendlicher Stolz auf seine Freiheit, und dazu der eigentliche Hochmuth auf seinen Stand die Gründe der Verschmähung Helena's bei Bertram waren, so würde es sich fragen, wie der Dichter diese inneren Hindernisse der Verbindung weggeräumt hat, nachdem die Verhältnisse die äußeren beseitigt und das Paar in äußerlicher Ehe verbunden haben. Die Meisterschaft, mit der dieß geschehen ist, wetteifert mit jener, mit der er die andere Hälfte dieses sittlichen Knotens gelöst hat.

Bei Bertram ist der Adel einer guten Natur angeboren, seine Ausartung in jenen Hochmuth ist nur Jugendverirrung. Seine Mutter nennt ihn einen unreifen Hofmann, eine wohl angelegte Natur, verdorben durch Verführung. Die gute Anlage seiner Natur selbst erleichtert diese Verführung. Seine äußere Erscheinung schon, ein gelockter Junge mit gewölbten Brauen und runden braunen Falkenaugen, der, wie der Narr ihn schildert, seine Stiefel besieht und singt, die Krause rückt und singt, die Zähne stochert und singt, kündigt eine dralle Natur an,

die zugleich noch viel mit sich selbst beschäftigt ist, und für ein Anderes nicht viel Sinn übrig hat, als das sich wieder mit ihm beschäftigt. Ein inneres Gemüthsleben ist in seine Tölpeljahre noch nicht gedrungen. Er ist fern von all dem Witz eines Biron, fern von der Bildung jenes Königs von Navarra, fern von der Gefühligkeit eines Dumain; ganz ein Mann von Birons geköpertem Ja und Nein, aber ohne Birons Feinheit und Geist; wortkarg, wie Shakespeare keine andere Hauptfigur wieder gehalten hat; in seinem Briefstyl eben so charakteristisch kurz, gedrungen, ein wenig kraftgenialisch. Diese grobe, kurzangebundene, unhöfische Ader springt in ihm, der von männlicher Kraft strotzt, in aufbrausenden Trotz über, wenn sie gereizt wird. Ganz voll des ersten Jugendeifers ist er auf Ruhm und Thaten gestellt; er ist am Hofe des Königs schon unwillig, daß man ihn von dem florentinischen Kriege zurückhält; zweimal bitten kann er nicht, er will sich wegstehlen. Nun folgt diese Wahl der Helena und kreuzt ihm den Einen Gedanken, der seine Seele ausfüllt. Er hat überhaupt in seinem Jugendmuthe noch nicht ans Lieben gedacht; er fände in diesem Momente nichts von Liebe für Niemanden der Welt und will sich nicht erst darum bemühen; daß man ihm diese Frau vollends anbefehlen will, reizt seinen ganzen Groll. In diesem Zorne nun, darauf achte man wohl, und nicht in kalter Klügelei, schreibt er nicht allein Helena jene Bedingungen vor, die gleichsam seine freieste Wahl nach der vollbrachten Zwangsehe vorbehalten, sondern auch dem Kö-

nige nimmt er ſich vor, noch brieflich zu trotzen. Fehlt etwas, ihn in dieſem verſtockten Grolle feſtzuhalten, ſo iſt es der niedrige Schmeichler Parolles, der ihn ganz umſtrickt hält, der ihn ledig und frei, für ſeine Schmarotzerkünſte zugänglich erhalten will, der Helena haßt und ſie in gehäſſiges Licht zu ſtellen geſchäftig iſt. Der Fluch des Königs, der den Unfolgſamen in den Taumel und rathloſen Sturz der Jugend zu werfen droht, geht in Erfüllung; die ganze Unberathenheit und Rathbedürftigkeit des argloſen Bertram legt ſein Verhältniß zu dieſem Parolles, dem Armado in Waffen, zu Tage. Als ein großprahleriſcher Mann, ein notoriſcher Lügner, ein putzſüchtiger Kleiderheld, ein Elender, „der den Schuft ſo überſchuftet, daß die Seltenheit ihn freiſpricht“, ein Jugendverführer, ein hagerer Falſtaff, der Bertram in Florenz auch in die ſchlechten Händel mit Dianen verwickelt, iſt dieſer Renommiſt Allen bekannt, nur Bertram nicht; wie ein Gitterfenſter durchſichtig nennt ihn Lafeu, der Bertram grob und deutlich vor ihm warnt, aber vergebens; ein Nichts nennt ihn der Narr, aber Bertram war er Alles; Helena ſchien ihm zu niedrig zum Weib, aber dieſer iſt ihm ebenbürtig zum Freunde; der gerade, offenliegende Junge konnte von jeher Alles leiden nur keine Katze, und gerade unter dieſes Schmarotzers Joch liegt er gefangen und ſeine argloſe Seele ahnt ihn nicht wie er iſt. In Florenz erſcheint er dann am grellſten in ſeiner geſpaltenen Natur, gut und bös, tapfer und ruhmvoll,

aber zugleich lüderlich und verführt, einem Wüſtlingsleben verfallen. Auf der Spitze des Stückes ſehen wir ihn in einem Strudel von Thätigkeit und von völliger Verwirrung der Sinne und der Sitte befangen. Im Begriffe Florenz zu verlaſſen, macht er ſechzehn Geſchäfte unter der Begünſtigung verkürzender Umſtände ab; er nimmt in ſeiner burſchikoſen Art von dem Herzog Abſchied auf der Straße; er bereitet die Reiſe vor; er ſchreibt an ſeine Mutter; er hat die Zuſammenkunft mit Diana verabredet; er hat ihr den Ring, denſelben Ring, den von ihm zu erlangen er Helenen als eine Aufgabe der Unmöglichkeit geſtellt hat, den Familienring auf dem gleichſam ſeine Hausehre ſteht, an ein leichtfertiges Weib, für die er ſie halten muß, gegeben. Er hat ſich, vom Blute übermeiſtert, damit das Recht vergeben, ſeine Familie und ſeinen Stand weiter gegen Helena geltend zu machen. Jetzt erhält er die Nachricht von Helenen's Tod. Als er den Brief lieſt, verwandelt er ſich wie ein anderer Mann; er fängt an ſie zu lieben, als er ihren Tod erfährt; wie ſollte das Herz ihn ganz kalt laſſen, das um ſeinetwillen gebrochen iſt? Er begräbt ſie nicht nur, er betrauert ſie in ſeinen Gedanken. Was ſeine plötzliche Verwandlung noch nachdrücklicher macht: er hatte Diana geſchworen, ſie zu heirathen, wenn ſein Weib todt wäre; der Gedanke muß ihn quälen, wie viel freier ſein Gewiſſen ſein würde, wenn ihn die Verſchmähung Helenens nicht in dieſe Lage, nicht um ihren Beſitz gebracht hätte. Dennoch gibt er die Zu-

sammenkunft mit Diana nicht auf; ja noch mehr, aus Trauer geht er nicht nur in den Taumel des Sinnenrausches, sondern auch aus diesem wieder zu der possenhaften Scene, die ihm seinen Freund Parolles entlarven soll. Beides geschieht, um sich zu übertäuben, in der Lage einer inneren Zerstörung; denn die Enttäuschung über Parolles muß ihn vor Allem über seine eigene rathlose Unreife enttäuschen und ihn einen reuigen Griff in sein Inneres thun lassen. Dieser inneren Demüthigung soll seine äußere Schlag auf Schlag folgen; er soll gründlich lernen, seinen Hochmuth zu beugen und seinem Stolze zu mißtrauen. Der Tod Helena's, der Friede in Florenz, der Brief des Herzogs an den König erklärt seine Rückkehr an den Hof. Dort wird er überführt, seinen Ring an eine leichte Dirne weggegeben zu haben, er wird blosgestellt und von Lafeu, dessen Tochter er nun vermählt werden sollte, verschmäht, er geräth in die Mißachtung Aller, ja er kommt in den Verdacht, Helena ermordet zu haben. Seine Räthsel, sein Ring, die Qualen, die er damit bereitet hatte, fallen rächend auf ihn selbst zurück. So mürbe gemacht und gebeugt, wird er nicht nur einer lästigen Heirath, sondern, was mehr ist, einer furchtbaren Last des Gewissens ledig, da sich die Sache nun aufklärt; wie sollte er nicht das Weib, das ihm diese Opfer gebracht, für den wohlthätigen Schutzgeist ansehen, der sein Leben am besten berathen werde? Als sie in ihrer alten demüthigen Weise die Worte sagt: „Ich bin nur der Name, nicht das Ding", nicht sein Weib —

preßt er, nach seiner wortarmen Art, in die Worte „Beides! Beides! O Vergebung!“ alle Reue, alle Zerknirschung, allen Dank und alle Liebe zusammen; und es bedarf nur des Schauspielers, der diese Worte vorzubereiten, zu sagen und zu begleiten weiß, um den Zuschauer für die Zukunft dieses Paares gänzlich unbesorgt zu machen.

Bei wenigen Stücken fühlt man so sehr wie bei Ende gut Alles gut, welchen außerordentlichen Raum der Dichter dem Schauspieler für seine Kunst offen gelassen hat. Wenige Leser, aber noch viel wenigere Leserinnen werden an die weibliche Natur Helena's Glauben haben, auch nachdem sie unsere Auseinandersetzung gelesen und unwidersprechlich gefunden haben. Der Gegenstand hat sie einmal abgestoßen; und so weit wollen wir diesem Gefühle gern Rechnung tragen, daß wir zugeben, Shakespeare hätte besser seine psychologische Kunst und habe sie oft an dankbarere Materien gewandt. Aber selbst wenn man sich über den Stoff nach unseren obigen Bemerkungen weggeholfen hat, so wird man selten in sich den Maasstab finden, so kühne und männliche Schritte auf einem ganz weiblichen Wege möglich zu denken. Nur wenn man es *sehen* würde und dem Auge glauben könnte, würde man die volle und harmonische Wirkung dieses Kunstwerkes empfänglicher hinnehmen. Aber daß selbst das Auge überzeugt würde, verlangte eine große Künstlerin. Und so auch Bertram einen großen Künstler, wenn der Zuschauer inne werden soll, daß dieß ein Mann sei, der so große Anstrengungen eines

edlen Weibes lohnt, deſſen mühevolle Erwerbung einen dankbaren Beſitz verheißt. Daß dieſer unſentimentale Jüngling ein Herz, dieſer verführte Wüſtling ein gutes Herz habe, daß dieſer Verſchmäher für die Verſchmähte jemals ein Herz gewinnen könne, das *lieſt* ſich aus ſeinen kargen Worten freilich wohl heraus, aber die wenigſten Leſer ſind heute ſo frei von Empfindſamkeit, daß ſie dergleichen Dinge auf ſo wenige Worte hin glauben möchten. Ganz anders würde dieß ſein, wenn ſie in dem *dargeſtellten* Bertram die edle Natur, die Zerrüttung ſeines Weſens in Florenz, die Zerknirſchung, in die ihn ſeine Sünden und ſeine Einfalt geworfen, mit Augen ſähen, wenn ſie aus der ganzen Haltung des brüsken Mannes gewahr geworden wären, was in ſeinem Munde das Eine Wort *Vergebung* bedeute, wenn ſie ſeine Bruſt ſich heben ſehen bei der letzten Erſcheinung Helena's unter der Erleichterung ſeines Gewiſſens; man würde dann ſeinen letzten Worten (die in der deutſchen Ueberſetzung hölzern ſind) Glauben gönnen, denn man hätte die große Verwandlung ſeines Weſens, von der man jetzt ein verlorenes Wort nur lieſt und überlieſt, vor Augen gehabt. Selten hat die Schauſpielkunſt eine ſo ſelbſtändige Aufgabe, wie in dieſer Rolle Bertrams, vollends in den letzten zwei Akten, gehabt; aber noch ſeltener würde ſich der Spieler finden, der ſie auszufüllen wüßte.

Ein Sommernachtstraum.

Wenn man Ende gut Alles gut unmittelbar zwischen Verlorner Liebesmühe und dem Sommernachtstraume liest, so fühlt man, wie dort die spätere Hand des Dichters hineinarbeitete, während die beiden anderen Stücke nahe zu einander rücken. Schon die Aufführung der drolligen Spiele durch die Clowns stellt beide Stücke zu einander, eben so sehr aber auch der Vortrag. Abgesehen von den Elfengesängen, in denen Shakespeare auf eine meisterhafte Weise den Volkston dieser Gattung beibehält, die schon vor ihm existirte, trägt das Stück vorherrschend den Charakter des italianisirenden Styl's an sich. Die von Concepten blühende, beschreibende und malerische Sprache, die viel sichtliche Alliteration, die gereimten Stellen, die sich über alle leidenschaftlichen und lehrhaft gehaltenen Scenen ausbreiten, die in diesem Stoffe billig vortretende alte Mythologie, Alles setzt das Stück in die Nähe oder nicht allzuentfernt von Verlorner Liebesmühe. Wie in diesem

Stücke ist der Stoff Eigenthum und Erfindung des Dichters, denn es ist doch wohl thöricht, Ovid's Pyramus als eine Quelle zu diesem Stücke zu nennen und Zettel's Eselskopf vollends auf die Mythe von Midas' langen Ohren zurückzuführen! Wie in Verlorner Liebesmühe sind ferner, ganz ungleich dem was wir soeben in Ende gut Alles gut von Charakteristik kennen gelernt haben, die handelnden Figuren nur sehr in allgemeinen Umrissen von einander gehalten, am stärksten die kleine, kecke, schon in der Schule keifische und reizbare Hermia, von der schlanken, haltlosen, gegen sich selbst mißtrauischen und sich wegwerfenden Helena; weniger der gerade offene Lysander von dem heimtückischeren und flatterhaften Demetrius. Der Zeit nach setzt man das Stück um 1594, weil man in der Wetterschilderung (II, 1) die lebendige Beschreibung eines gegenwärtigen Witterungszustandes erkennen wollte, was in dieses Jahr verweisen würde. Tieck vermuthete, das Stück sei zur Hochzeit des Grafen Southampton geschrieben 1598; dieß wäre das späteste, weil in diesem Jahre das Stück von Meres schon erwähnt wird. Die erste Annahme scheint uns richtiger. Zu Ehren der Vermählung irgend einer Notabilität wird aber dieses Stück allerdings ebensowohl wie der Sturm geschrieben sein. Die Hochzeit des Theseus ist der äußere Mittelpunkt des Stückes, der die Clowns, die Elfen und den mittleren Menschenschlag zusammenführt. Das Stück ist eine Maske, eine Gattung von Gelegenheitsdramen, die der Privataufführung bestimmt waren, und

die besonders Ben Jonson ausgebildet hat. Ein eigenes Gesetz hat sich diese Gattung so wenig wie das historische Drama in England vorgeschrieben. Ganz recht bemerkt Halpin, der geistreichste Interpret, den Shakespeare in England bis jetzt gefunden hat, daß eine Vergleichung dieser Gattung mit dem gewöhnlichen Drama einen unmerklichen Uebergang ausweise, der durch Definition ununterscheidbar sei, ähnlich, wie es mit der Historie der Fall ist. Wie in dieser aus der wirklichen Natur und der Masse des Stoffes sich fast jede Unterscheidung von dem freien Drama herleiten läßt, so in der Maske durch die Gelegenheit, die gebotene Beziehung und die allegorischen Elemente, die hier Eingang fanden. Diese letzteren haben allerdings dem Sommernachtstraum unter Shakespeare's übrigen Werken ein ganz eigenthümliches Gepräge aufgedrückt.

Man empfindet bei dem oberflächlichsten Lesen, daß, noch mehr als die menschlichen Figuren, die Handlungen in dem Sommernachtstraum ganz anders behandelt sind, als in den anderen Stücken. Die große Kunst des Motivirens, seinen eigentlichen Zauberstab, hat hier der Dichter, so glaubt man zu bemerken, ganz bei Seite gelegt. Statt vernünftiger Anläße, statt natürlicher, aus den Verhältnissen und Charakteren fließender Beweggründe herrscht hier die Laune. Wir begegnen einem Doppelpaare, das, etwa wie das in den Veronesern, in wunderliche Irrungen verwickelt ist, zu denen wir aber vergebens in der Natur der handelnden Menschen nach den Triebfedern

suchen, die dort schon so geschickt von dem noch jüngeren Anfänger entwickelt sind. Demetrius hat, wie dort Proteus, eine Braut verlassen und umwirbt, wie dort, die Braut seines Freundes Lysander. Dieser ist mit Hermia entflohen, um einen Ort zu suchen, wo das Gesetz von Athen sie nicht erreichen kann. Im Diebstahle, heißt es im Stücke, schleichen sich so diese beiden in den Wald, in Wuth folgt ihnen Demetrius nach und in Liebe heftet sich wieder Helena diesem an die Fersen wie eine Klette. In einem gewissenlosen Durcheinander sündigt zuerst Hermia durch Ermangelung des gesetzlichen Gehorsams an ihrem Vater, und Demetrius durch Treulosigkeit an seiner Verlobten Helena, und Helena durch Verrath an ihrer Freundin Hermia, und Lysander durch Verspottung an seinem Schwiegervater. Der Streit des ersten Aktes, der ohne deutliche innere Einflüsse entstanden vorliegt, ist im dritten Akte zu einer vollendeten Irrung unter ganz äußerlichen Einflüssen verwandelt. In dem Elfenreiche herrscht eine ähnliche Verwirrung zwischen Oberon und Titania. Das Spiel der ehrsamen Bürgersleute von Pyramus und Thisbe aber ist zu dem tragikomischen Mittelpunkte der Intrigue ein komikotragisches Gegenbild, von zwei Liebenden, die hinter ihrer Eltern Rücken „kein Arg daraus haben, sich im Mondschein zu werben“ und durch eine bloße Laune des Zufalls zu tragischem Ausgange kommen.

Es ist, sieht man, ein Spiel der verliebten Laune, was die menschlichen Gestalten in der eigentlichen Fabel

des Stückes treibt; Demetrius ist verlobt, dann gefällt ihm Helena nicht mehr, er tändelt mit Hermia und am Ausgange erinnert er sich dieses Treuebruchs nur wie einer Jugendtändelei. Aeußere Gewalten, nicht innere Beweggründe und Natur, scheinen diese Laune in Bewegung zu setzen. Zuerst die heiße Jahreszeit, die erste Mainacht, die Spukzeit dunkler Mächte, die die Gehirne erhitzt, denn auch sonst nennt Shakespeare gelegentlich eine Narrheit eine Sommertagstollheit, ein Hundstagsfieber, und im 98en Sonnette heißt der April die Zeit, die den Geist der Jugend in alle Dinge legt und selbst den ernsten Saturn lachen und springen macht. Dann aber die Gewalt des Cupido, der im Hintergrunde des Stückes als wesenhafte Figur mitspielt, der die Urtheile irrt, die Augen blendet, leichtsinniger Treuebrüche froh ist. Und zuletzt sehen wir die Liebenden vollends in der Hand der Elfen, die ihre Sinne berücken und sie in jenen Taumel der Verwirrung bringen, wo die Auflösung wie die Verwickelung von außen her eintreten muß. Diese Täuschungen einer blinden Leidenschaft, diese Gaukelspiele der Sinnlichkeit bei dem Schlafe der Vernunft, diese Sinneswandlungen und Verirrungen „siedender Köpfe", dieses halbwache Launen- und Grillenleben ohne Besinnung, diese Handlungen ohne höheren Mittelpunkt einer geistigen und moralischen Beziehung, sind wie einem Traume verglichen, der mit seinen beängstigenden Verwickelungen vor uns auftollt, aus denen

es keine Erlösung gibt, als das Erwachen, die Herstellung des Bewußtseins.

Das Stück heißt ein Sommernachtstraum; der Epilog gibt sich zufrieden, wenn der Zuschauer das Stück wie einen Traum ansehen will; wie im Traume ist Zeit und Oertlichkeit in den Figuren verwischt; ein gewisses Zwielicht und Dämmerung breiten sich über das Ganze; Oberon will, daß Alle Alles wie einen Traum ansehen sollen, und so geschiehts. Titania spricht von ihrem Abenteuer wie von einer Vision, Zettel von seiner Verwandlung wie von einem Traume, Alle übrigen erwachen zuletzt aus einem Schlaf der Ermüdung und haben von ihren Erlebnissen den Eindruck eines Traumes. Den Einen erscheinen sie wie ferne Berge in Wolken verwandelt, den Anderen ist's als sähen sie sie doppelt. Der nüchterne Theseus hält ihre Erzählungen für nichts anderes als Träume und Phantasien. Schon diese äußerlichen Hindeutungen in dem Stücke mußten es nahe legen, daß Coleridge und Andere auf die Meinung kamen, der Dichter habe mit Absicht darauf hingearbeitet, das Stück wie einen Traum vorübergleiten zu lassen. Uns nimmt nur Wunder, daß man mit dieser Ansicht nicht zu dem inneren Kerne gekommen ist, in dem diese Absicht des Dichters eigentlich eingeschlossen liegt, von wo aus sie dem Stücke nicht allein einen Namen gegeben, sondern eine freie dichterische Schöpfung des höchsten Werthes hervorgezaubert hat. Denn das erwartet man wohl von unserem Dichter, daß eine

ſolche Abſicht von ſeiner Seite nicht, wie unſere Romantiker ſich begnügen würden, in der bloßen Schale zu ſuchen ſei. Träte ſie nur in jenen poetiſchen Aeußerlichkeiten, in dem duftigen Zauber der Rhythmen und Verſe, in jener ängſtigenden Spannung, in jener dämmerigen Beleuchtung hervor, ſo wäre dieß nur ein flaches Kunſtſtück der Coloratur, mit dem allein ein Dichter wie Shakeſpeare nie geglaubt hätte etwas Redewerthes geleiſtet zu haben.

Kommen wir auf unſere erſten Betrachtungen des Stückes und ſeines Inhalts zurück und ſuchen wir auf einem höheren, ausſichtreicheren Wege zu demſelben Ziele wirklich zu gelangen, das von Coleridge eigentlich nur geahnt war.

Wir erwähnten alſo, daß die Spiele der verliebten Laune, denen wir zuſahen, nicht von inneren Triebfedern der Seele in Bewegung geſetzt ſeien, ſondern von äußeren Gewalten, durch Einflüſſe von Göttern und Kobolden, von denen der Dämon der alten Mythologie, Cupido, nur hinter der Scene mitſpielt, die Spukgeiſter des neueren Volksglaubens, die Elfen, dagegen eigentlich den Hauptplatz der Bühne in unſerem Stücke einnehmen. Achtet man auf die Verrichtungen, die der Dichter beiden, dem Liebesgotte und den Elfen geliehen hat, ſo findet man auffallenderweiſe, daß ſie ganz die gleichen ſind. Die Wirkungen des Einen wie der Anderen auf die Leidenſchaften der Menſchen ſind dieſelben. Die Untreue des The-

seus gegen seine vielen Verlassenen, die Ariadne, Aigle, Antiope, Perigune, die man nach der antiken Mythe, dem Rausche sinnlicher Liebe, dem Cupido zuschreiben würde, sind im Sommernachtstraum dem Elfenkönige zugeschrieben. Noch ehe die Elfen in dem Stücke auftreten, ist Demetrius schon von den Bethörungen blinder Liebe getrieben und Puck sagt ausdrücklich, nicht Er sondern Cupido habe diese Tollheiten der Sterblichen begonnen; wie es auch bei Titania mit dem Knaben gedacht werden muß. Die Elfen aber setzen nachher diese Irrungen ganz so fort, wie sie Cupido begonnen hatte; sie steigern und heilen sie; Ein Mittel, der Saft einer Blume, Diana's Knospe, soll die Liebesverwirrung des Lysander und der Titania heilen; der Saft einer anderen (Cupido's) Blume hatte sie veranlaßt. Diese letztere Blume hatte die wunderbare Kraft durch eine Wunde von Cupido's Pfeile empfangen. Die Kraft, die sein Pfeil geschaffen, wußte der Elfenkönig zu erkennen und weiß sie zu nutzen; in die tiefsten Geheimnisse des Liebesgottes ist Oberon, aber nicht sein Diener Puck, aufs genaueste eingeweiht.

Die berühmte Stelle, wo Oberon seinem Puck befiehlt diese Blume und ihren berückenden Zauber ihm zu holen, lautet in der deutschen Uebersetzung so:

Mein guter Puck, komm her! Weißt du noch wohl,
wie ich einst saß auf einem Vorgebirge,
und eine Sirene, die ein Delphin trug,
so süße Harmonien hauchen hörte,
daß die empörte See gehorsam ward,

daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren,
der Nymphe Lied zu hören?
Zur selben Zeit sah ich (du konntest nicht)
Cupido zwischen Mond und Erde fliegen
in voller Wehr': er zielt' auf eine holde
Vestal' in Westen thronend, scharfen Blicks,
und schnellte rasch den Liebespfeil vom Bogen,
als sollt' er hunderttausend Herzen spalten.
Allein ich sah das feurige Geschoß
im keuschen Strahl des feuchten Monds verlöschen;
die königliche Priesterin ging weiter,
in sittsamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt ich auf den Pfeil, wohin er fiele.
Er fiel gen Westen auf ein zartes Blümchen,
sonst milchweiß, purpurn nun durch Amors Wunde,
und Mädchen nennen's: Lieb im Müßiggang.
Hol mir die Blume.

Diese Stelle hat neuerdings in den Schriften der Shakespearegesellschaft durch Halpin (Oberon's vision) eine Auslegung erfahren, die uns beweist, daß man in diesem Dichter kaum je zu viel suchen kann, daß er, selbst wo der Flug seiner Einbildungskraft am freiesten erscheint, den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt und daß er in jedem noch so episodisch scheinenden Zuge die tiefsinnigsten Beziehungen zu seinem Hauptgegenstande niederlegt. Wir müssen, ehe wir weiter gehen, diese episodische Erzählung oder Allegorie und ihren Bezug auf den Sinn des Sommernachtstraumes erst näher betrachten.

Man war von jeher einig, daß unter der Vestalin, die in Westen thronet und an der Cupido's Pfeil abgleitet, die Königin Elisabeth gemeint war, und die ganze Stelle

galt demnach immer nur als eine feine Schmeichelei für die jungfräuliche Fürstin. Wir werden aber an diesem Beispiele sehen, daß Shakespeare, auch in dieser Hinsicht wie in jeder anderen außerordentlich, seine höfischen Schmeicheleien, die er überhaupt im Vergleiche zu Anderen auf's spärlichste zu Rathe hielt, nicht ohne die Beigabe von tieferen poetischen oder sittlichen Beziehungen geäußert hat, daß sie ihm zu ästhetischen oder moralischen Zwecken dienen mußten. So in dieser Stelle, die nun eine sehr erweiterte Deutung erfahren hat. Man bezieht den Cupido in voller Wehr auf die Werbungen des Grafen Leicester um Elisabeth und auf seine gewaltigen Anläufen auf Kenilworth zu diesem Zwecke (1575). Aus Beschreibungen dieser Feste (Gascoyne's princely pleasures 1576 und Lanehams letter 1575) weiß man, daß bei den Schau- und Feuerwerken die jene Feierlichkeit verherrlichten, eine singende Sirene eine Rolle spielte, die auf Delphins Rücken schwamm, auf ruhiger Welle und während Feuersterne schossen; daß also die Merkmale zustimmen, die Oberon dem Puck angibt. Der Pfeil Leicesters auf die Priesterin der Diana, deren Knospe die liebestillende Kraft besitzt, die über Cupido's Blume mächtig ist, prallte ab. Unter der Blume, auf die er verwundend niederfiel, ist die Gräfin Lettice v. Essex verstanden, mit der Leicester (außerdem daß er mit einer Wittwe des Grafen Sheffield heimlich schon vermählt war) in verborgenem Liebesverkehre stand, als ihr Gatte in Irland abwesend

war, der von diesem Handel unterrichtet 1576 von daher zurückkehrte und auf der Reise vergiftet ward. Die Blume war milchweiß, unschuldig, aber blutroth von der Liebe Wunde geworden, was ihren Fall bezeichnet oder das tiefere Roth von ihres Gatten Ermordung. Ihr Name ist Liebe im Müssiggang, was Halpin auf die Unbeschäftigtheit ihres Herzens in der Abwesenheit ihres Gatten bezieht; sonst braucht Shakespeare den Ausdruck für eine Liebe, die den Menschen in Unthätigkeit, unbewaffnet, frei von jedem andern Sinnen und Trachten, überfällt und ergreift. Indem Oberon zu Puck äußert, daß Er jenes Abenteuer bemerkt, welches der Diener nicht bemerken konnte, scheint der Dichter das strenge Geheimniß zu bezeichnen das auf dieser Geschichte lag, und das ihm bekannt sein konnte, weil sich, wie wir uns erinnern, an sie die Hinrichtung seines mütterlichen Verwandten Eduard Arden (1583) knüpft, und weil der berühmte Robert Devereux Graf von Essex, der Günstling Elisabeths und nachher das Opfer ihrer Ungunst, ein Sohn jener Lettice, frühe ein Patron und Gönner von Shakespeare war.

Wie bedeutungsvoll wird nun diese kleine allegorische Episode, die allerdings auch als poetischer Zierrath schon voll Reiz und Schönheit ist! Während Spenser gerade damals in seiner fairy queen die Elisabeth als Feenkönigin verherrlicht hatte, setzt sie Shakespeare als ein Wesen entgegen, die dieser phantastischen Welt vielmehr unnahbar

iſt. Die Artigkeit gegen die Königin verwandelt ſich in eine ſehr ernſte Meinung: denn dieſem Irrſinn der Liebe gegenüber betont ſich von ſelbſt das andere Extrem, der Sieg der Diana über Cupido, des Geiſtes über den Körper, der jungfräulichen Beſchaulichkeit über die Gaukeleien der Liebe; und auch an anderen Stellen des Stücks ſind die dreimal ſelig geprieſen, die ihr Blut ſo meiſtern, daß ſie die Mädchenpilgrimſchaft durchgehen. Was aber die Beziehung der Stelle auf den thatſächlichen Inhalt des Sommernachtstraums angeht, ſo deutet der Dichter für die Kundigen auf einen Hergang des wirklichen Lebens zurück, der mit der Fabel des Stücks, wie ein integrirender Theil, in genauer Parallele liegt. Frevelhaftere, wüſtere Thaten der blinden Liebesleidenſchaft ſind damals in Wahrheit verübt worden, als die in dem Schauſpiel vorgeſtellten. Ihr berückender Zauber, in eine Blume verkörpert, wirkt in die Verwickelungen der Liebenden in dem Stücke herüber. Und was dieſer Darſtellung an Wahrſcheinlichkeit oder pſychologiſcher Ausführung abgehen mußte, (da die duftige Allegorie des Dichters nicht mit zu viel Proſa der Charakteriſtik beſchwert werden ſollte,) mag ſich nun der Zuſchauer mit poetiſcher Gläubigkeit aus dem Zauberſafte der Blume erklären oder mit pragmatiſcher Nüchternheit aus der Analogie des wirklich Geſchehenen motiviren, das der Dichter in dieſe köſtliche Allegorie verklärt hat.

Aber es iſt Zeit, daß wir von dieſer Abſchweifung

auf unseren Hauptweg zurückkommen. Wir hatten oben gesagt, das Stück scheine uns und Anderen angelegt, wein Traum behandelt zu werden; nicht blos in äußerlicher Färbung und Gestaltung, sondern auch in innerlicher Bedeutung. Die Irrungen des blinden Sinnesrausches, die den Mittelpunkt der Fabel bilden, scheinen uns den Irrungen eines Traumlebens allegorisch gleichgestellt zu sein. Vernunft und Bewußtsein ist in jenem Taumel wie in dem Traume ausgetrieben; Cupido's Freude an Treubrüchen, Zeus' Lachen über den Meineid der Liebenden macht die Handlungen derer, die in des Liebesgottes Gewalt sind, gleichsam unzurechenbar erscheinen, wie die Sünden, die wir im Traume begehen. Wir haben ferner gefunden, daß die Wirkungen und Verrichtungen Cupido's und der Elfen in dem Stücke überall ineinandergreifen oder sich ablösen. Und dieß nun scheint uns die Absicht des Dichters am stärksten zu bestätigen, daß er in der That das sinnliche Liebesleben mit einem Traumleben allegorisch vergleichen wollte; der Functionentausch Cupido's und der Elfen ist dann die eigentliche poetische Verkörperung dieser Vergleichung. Denn Shakespeare's Elfen ist das Reich der Träume überwiesen; sie sind wesentlich nichts anderes als personificirte Traumgötter, Kinder der leichten Phantasie, die nicht allein, wie Mercutio sagt, die eitle Erzeugerin der Träume, sondern auch der Launenspiele oberflächlicher Liebe ist, die die englische Sprache mit demselben Worte (fancy) bezeichnet.

Dunkel wie im Traume liegt diese Bedeutung der Elfen in dem uralten Volksglauben der germanischen Stämme selbst und Shakespeare hat diese Vorstellung nur mit jenem instinktiven Griffe des Genies aus der embryonischen Ungestalt auf einen Augenblick in reizende Form gebildet. Alp und Elfe ist derselbe Name; unter Alp denkt sich das Volk überall einen Traumkobold. Der Name des Elfenkönigs Oberon ist nur französirt von Alberon oder Alberich, eine Zwergelfe, der frühe in alten deutschen Gedichten erscheint. Die Gestalt des Puck, oder wie er eigentlich heißt des Robin Goodfellow, ist in wörtlicher Uebersetzung keine andere, als die unseres „guten Knecht Ruprecht"; und es ist ganz eigenthümlich, daß von diesem Namen bei uns das Wort Rüpel abgeleitet ist, mit dem wir allein den Begriff des englischen clown wiedergeben können, eben der Rolle, die Puck in dem Reiche der Elfen bei Shakespeare spielt. Dieser Elfenglaube nun war in Scandinavien weit verbreiteter als in England, und in Schottland und England wieder weit lebendiger ausgebildet als bei uns. Robin Goodfellow besonders, der in England schon im dreizehnten Jahrhundert genannt wird, war ein Liebling der Volkssagen, auf dessen Namen alle listigen Streiche gesetzt wurden, die wir von Eulenspiegel und Andere von Anderen erzählen. Seine „tollen Streiche und lustigen Schwänke" (mad pranks and merry jests) sind 1628 in einem Volksbuche gedruckt, das Thoms neuerdings für seine kleine blaue Bibliothek bearbeitet hat; Collier

setzt die Entstehung des Buches wenigstens vierzig Jahre höher hinauf, so daß es Shakespeare bekannt sein konnte. Unstreitig ist es für sein Elfenreich die Hauptquelle; die lyrischen Theile im Sommernachtstraume sind in Ton und Farbe ganz dem dort erhaltenen nachgebildet. Schon in diesem Volksbuche nun erscheint Robin, obgleich nur vorübergehend, als Sender der Träume; Oberon, der hier sein Vater ist, und die Elfen sprechen durch Träume zu ihm, ehe er in ihre Gemeinschaft aufgenommen ist. Was er aber so in der rohern Gestalt des fragmentarischen Volksglaubens überkam, bildete Shakespeare in seiner kleinen Schöpfung in eine reizende und geordnete Welt aus. Er hat hier im Kleinen das Verdienst, das Herodot dem Homer zuschreibt: er hat, wie jener dem großen Götterhimmel und seinen olympischen Bewohnern, dem Feenreiche Gestalt und Ort gegeben und seinen wohligen kleinen Bürgern mit der natürlichen Schöpferkraft des Genius die Seele eingehaucht, die ihre Natur und ihren Beruf, ihr Wesen und ihre Verrichtungen aus Einem lebendigen Mittelpunkte gestaltet. Er hat hier dem Unsichtbaren faßliche Gestalt und dem Todten Leben gegeben und so nach des Dichters höchstem Preise gerungen; und es scheint, nicht ohne Bewußtsein dieser seiner Thätigkeit schrieb er gerade in diesem Stücke mit dem erhobenen Scheitel des Selbstgefühls jene Stelle nieder: „daß des Dichters Auge, in schönem Wahnsinn rollend, von Himmel zu Erde, von Erde zu Himmel blitzt; daß wie die Einbildungskraft die Bilder

von unbekannten Dingen verkörpert, des Dichters Feder sie in Gestalten wandelt und dem luftigen Nichts eine örtliche Wohnung und einen Namen gibt; daß die Phantasie so wie sie eine Freude empfindet, auch einen Bringer dieser Freude erschafft." So hat er hier gethan; er hat die Bringer der neckisch gaukelnden, süß einwiegenden und quälerisch neckenden Träume, unfaßbare Luftgebilde in körperliche Gestalt gekleidet; und was er, indem er dieß that, geleistet hat, das wird man erst inne, wenn man sich von der strengen Anlage und inneren Folgerichtigkeit dieser kleinen Welt Rechenschaft gegeben hat und diese Gebilde mit allem Anderen vergleicht, was vor und nach ihm die Poesie sich aus diesem Theile der germanischen Volksmythe anzueignen gesucht hat.

War es Shakespeare's Absicht, von den Elfen jenen dunkeln gespensterhaften Charakter ausdrücklich zu entfernen (III, 2.), in dem sie in der scandinavischen und schottischen Mythe erschienen, war es sein Wille sie als freundlichere Wesen in eine heitere und harmlosere Beziehung zu den Menschen zu setzen, wollte er sie in ihrem wesentlichsten Amte als Bringer der Träume, in ihrer Natur als personificirte Träume bilden, so ist in äußerer und innerer Gestaltung ihres Treibens und Wesens diese Absicht in einer wunderbaren Harmonie durchgeführt. Den dämonischen Wesen ist ihr Reich in dem würzigen blüthenduftigen Indien angewiesen, dem Lande wo die Menschheit im Zustande des Halbtraumes lebt. Sie folgen von dort

her der Nacht und ihren Schatten, wie Puck selber sagt, wie ein Traum. Luftig und schnell wie der Mond umkreisen sie die Erde, scheuen die Sonne und suchen das Dunkel, lieben den Mond und tanzen in seinem Scheine, und vor Allem gefällt ihnen Zwielicht und Dämmerung, die eigentliche Brütezeit unserer Träume im wachenden und schlafenden Zustande. Sie schicken und bringen den Menschen die Träume; und man darf nur an die Schilderung der Frau Mab in Romeo und Julie denken, einem Stück, das ziemlich gleichzeitig mit dem Sommernachtstraum ist, um zu finden, daß dieß das wesentliche ihnen überwiesene Geschäft und das Mittel ihrer Wirkung auf die Menschen ist.

Abgetrennt aber von diesem äußeren Geschäfte, und von ihren Beziehungen zu den Menschen, ist es noch wunderbarer, wie Shakespeare ihren inneren Charakter dem äußeren Berufe entsprechend gebildet hat. Er schildert sie als Wesen ohne feineres Gefühl und ohne Moralität, wie wir auch im Traume den Anstoß zarterer Gefühle nicht empfangen und ohne sittliche Regung und Zurechnung sind. Sie verführen die Menschen sorglos und gewissenlos zur Untreue; die Wirkungen der Verwechslungen, die sie anstiften, machen ihnen keine Gemüthseindrücke; sie nehmen keinen Antheil an der inneren Qual der Liebenden, sondern freuen und wundern sich nur über ihre äußeren Irrungen und ihr thörichtes Gebaren. Der Dichter schildert seine Elfen ferner als Wesen ohne höhere Intellectualität. Wer ihre Reden

aufmerksam liest, wird finden, daß ihnen nirgends eine Reflexion geliehen ist. Nur in Einer Ausnahme macht Puck eine spruchartige Bemerkung über die Untreue der Männer, und wer sich in diese Gestalten und ihr Wesen hineingefunden hat, wird auf der Stelle fühlen, daß hier aus dem Tone gefallen ist. Sie können nicht unmittelbar innere Eindrücke auf die Menschen machen; ihre Macht ist nicht geisterhaft auf den Geist gerichtet, sondern überall durch Körperliches vermittelt, durch Erscheinung, Gestalt, Verwandlung und Nachahmung. Titania hat zu ihrer Freundin keine innere geistige Beziehung, sondern bloßes Wohlgefallen an ihrer Gestalt, ihrer Anmuth, ihrer Nachahmungsgabe. Als sie von ihrer Vision erwacht, keine Reflexion: Ich war in einen Esel verliebt, sagt sie, wie hasse ich den Anblick! nur die Vorstellung des Sichtlichen und Thatsächlichen wirkt in ihr nach. Mit ihrem Gatten keine Scene der Versöhnung; ihr Groll besteht in Trennung, ihre Versöhnung in einem Tanz; von einer Betrachtung, einer Gefühlsäußerung keine Spur. So genügt, um Puck an etwas Vergangenes zu erinnern, nicht eine abstrakte Zeitangabe, sondern es bedarf der sinnlichen begleitenden Merkmale. Sie sind dargestellt, diese kleinen Götter, wie Naturseelen, ohne die höheren, menschlichen Geistesfähigkeiten, Herrscher im Reiche nicht der Vernunft und Sitte, sondern der sinnlichen Vorstellungen und der Reize der Einbildung; und darum sind sie gleichmäßig die Träger der Phantasie, die in dem Wahne der Liebe und

der Träume wirkt. Ihr Sinn geht daher nur auf das Körperliche. Sie führen ein üppiges, wohliges Natur- und Sinnenleben; die Geheimnisse der Natur, die Kräfte von Blumen und Kräutern sind ihnen anvertraut. In Blumen schlafen, durch Tänze und Gesänge eingewiegt, den Mondstrahl abgewehrt, gefächelt von Schmetterlingsflügeln, das ist ihre Wonne; Blumenputz und Thauperlen ihre Freude; wenn Titania ihren Liebsten locken will, bietet sie ihm Honig, Aprikosen und Trauben, und einen Tanz. Dieß Natur- und Sinnenleben würzen sie dann, in Kraft der Phantasie, mit dem Wohlgefallen und der Begierde nach allem Ausgesuchten, nach dem Schönsten und Artigsten. Mit Schmetterlingen und Nachtigallen sympathisiren sie; mit allem häßlichen Gethier, mit Igeln, Spinnen, Fledermäusen führen sie Krieg; Tanz, Spiel und Gesang sind ihre höchsten Genüsse; sie rauben schöne Kinder und schieben Wechselbälge unter; das häßliche Alter, zahnlose Gevatterinnen und Tanten, die täppischen Gesellen des Spiels von Pyramus und Thisbe, quälen sie, das Artige und Reinliche lohnen und lieben sie. So schon in der Volkssage; den Zug, daß sie auch die Ehrbarkeit unter den Menschenkindern begünstigen und das Laster verfolgen, hat Shakespeare wohl in den lustigen Weibern von Windsor, aber nicht in diesem Stücke aus ihr herüber genommen. Der Sinn des Schönen ist vielmehr das Eine, was hier die Elfen über das Thierische nicht nur, sondern auch über das niedrig menschliche We-

sen, wo es von aller Phantasie und Kraft des Schönen entblößt ist, erhebt. Im Geiste der Elfen also, die diesen Sinn des Artigen so fein ausgebildet haben, ist es dreifach komisch, daß sich die zierliche Titania in einen Eselskopf verliebt. Die einzige Qual, die diese Wesen bewegt, ist die Eifersucht, die Begierde, das Schöne vor dem Anderen zu besitzen; dem Zank, dem entstellenden, gehen sie aus dem Wege; ungestörte Freude ist ihr stetes Ziel und Begehren. Aber in dieser lieblichen Gaukelei sollen sie weder dem Menschen beständig erscheinen, noch auch unter sich selbst in eintöniger Eintracht verkehren. Sie sind auch voll von Schalkstreichen und Neckereien, die sie sich selbst und den Menschenkindern spielen, nie schädliche aber viel quälende Schwänke. Dieß ist vorzugsweise die Eigenschaft des Puck, der „dem Oberon scherzt", der der Narr (Job) an diesem Hofe ist, ein derberer Kobold, dargestellt mit Besen oder Drechslegel, in ledernem Kleid und mit braunem Gesicht, ein schelmischer aber auch tölpelhafter Geselle, zu allen Wandlungen geschickt, geübt auf gestissentliche Schelmstreiche, aber auch täppisch genug, Irrungen und Mißgriffe gegen seine Absicht zu machen.

Wir Menschen vermögen nichts aus dem reichsten Schatze der Phantasie heraus zu bilden, was wir nicht wirklichen menschlichen Verhältnissen und Eigenschaften abgelauscht hätten. So ist es auch in diesem Falle nicht schwer, in der Gesellschaft die Typen der menschlichen Natur zu finden, die Shakespeare zum Urbilde für seine Elfen

vorzüglich tauglich erachtet hat. Es gibt, namentlich unter den Frauen der mittleren und oberen Stände, solche Wesen, die höheren geistigen Bedürfnissen nicht zugänglich sind, die ihren Gang durch das Leben machen ohne ernstere und tiefere Beziehung auf Grundsätze der Sittlichkeit oder Zwecke der Intellectualität, die dagegen für alles Schöne, Gefällige, Anmuthige eine entschiedene Neigung und Befähigung haben, ohne auch in diesem Gebiete wieder zu höheren Erfindungen der Kunst zu gelangen. Sie greifen, wie der Augenblick es bietet, in diese greifbare Welt wohl selbst mit geistreichen Anschlägen ein, leicht, gewandt, zu Schelmereien und Neckereien aufgelegt, zu Rollenspielen, Gestaltannehmen, Verkleidungen und Verationen immer geschickt, weil sie in Festen, Vergnügungen, Spielen, Scherzen die einzige Würze des Lebens suchen. Diese leichten, gefälligen, neckischen, sylphidischen Naturen, die von Tag zu Tag leben und das geistige Bewußtsein von einem Gesammtzwecke des Lebens nicht kennen, deren Leben ein gaukelnder Traum voll einzelner Würze, voll Reiz und Zierde, nie ein Dasein von höherem Werthe sein kann, hat sich Shakespeare mit einzigem Takte als die Urbilder gewählt, mit deren festen Zügen er seinen lustigen Elfen Gestalt und Leben gab.

Man erkennt nun leicht, warum gerade in diesem Werke die bäurischen Tölpel und Clowns, die schauspielende Gesellschaft mit ihrem burlesken Stücke, in so derben Gegensatz gegen dieß zarte und duftige Spiel der Elfen gesetzt

ist. Der Gegensatz des Materiellen und Plumpen gegen das Luftige, des Unbeholfenen gegen das Schöne, des ganz Phantasielosen gegen das, was selbst Phantasie, was ganz aus Phantasie gewoben ist, hebt beides gegenseitig noch mehr hervor. Das Stück der Rüpel ist gleichsam das Gegenstück zu des Dichters eigner Arbeit, die des Zuschauers nachdenkende und nachbildende Phantasie in vollen Anspruch nimmt, sich in diesem luftigen Reiche zurechtzufinden, während man dort der einbildenden Kraft des Zuschauers gar nichts zutraut. Die hausbackenen Gesellen, die blos um Geldgewinn, um so viel Pfennige Jahrgehalt dichten und spielen, die unwissenden Histrionen, die mit feisten Händen und groben Köpfen ans Werk gehen und deren ganze unfertige Kunst das Auswendiglernen ist, glauben Mond und Mondschein redend darstellen zu müssen, damit Alles handgreiflich werde, sie zeigen die Coulissen durch Personen und das, was hinter den Coulissen vorgehen sollte, durch Zwischenreden. An ihrem groben Treiben reiben sich daher die Elfenhäuptlinge mit ihren derbsten Neckereien und die phantastische Zuschauerschaft der Verliebten spottet ihrer Aufführung. Theseus aber ist dann zwischen diese Gegensätze und Gegenstücke gestellt in ruhiger und besonnener Betrachtung. Er zieht von dem überphantastischen Spiele der Liebe und ihrer Zaubereien ungläubig ab; zu dem aller Phantasie baaren Spiele der Clowns heißt er die Einbildungskraft hinzubringen. Das Reale, das in diesem Kunstwerke ganz „Nichts“ geworden ist, und

das ideale Nichts, das in des Dichters Hand dieſe anmuthige Geſtalt gewonnen hat, iſt in Extremen ſich entgegengeſetzt; in der Mitte der geiſtige Menſch, der an beiden ſein gemeſſenes Theil hat, der das Eine als Kunſt, als Dichtung anſieht, was die Liebenden, geborene Dichter, gelebt haben, und der das Andere, was ſich als Kunſt darbietet, nur für dankenswerthe Dienſtwilligkeit und einfältige Gabe aufnimmt.

Die Zuſammenfügung dieſer geſchickt gewonnenen Gegenſätze zu einem Ganzen bewundern wir gerade an dieſem Werke; die Zeit nach Shakeſpeare wußte es nicht zu ertragen und ſpaltete es auseinander. Nach beiden Seiten hin hat dann dieſe ätheriſche Elfendichtung und jene burleske Carricatur des Dichters ihre eigenen Wege und Wirkungen gemacht. Noch 1631 ſcheint der Sommernachtstraum in ſeiner vollen Geſtalt aufgeführt worden zu ſein; man weiß, daß es in dieſem Jahre in des Biſchoffs von Lincoln Haus an einem Sonntage geſchah und daß ein puritaniſcher Gerichtshof deshalb den Spieler des Zettel verurtheilte, 12 Stunden in der Portierſtube des biſchöflichen Hauſes mit ſeinem Eſelskopfe zu ſitzen, eine ſpäte Rache der Puritaner für die vielen Hiebe, die ihnen Shakeſpeare gegeben hat. Zu Garricks Zeit im achtzehnten Jahrhundert fand das Stück keinen Beifall mehr. Wie Garrick ſelbſt aus der Zähmung einer Widerſpenſtigen nur die derben Theile in roher Auffaſſung ausſchied, ſo wurden im ſiebzehnten Jahrhundert ſchon die luſtigen Witze des We-

bers Zettel (the merry conceited humours of Bottom the weaver) als abgetrennte Posse gegeben. Man schreibt die Bearbeitung dem Schauspieler Robert Cor zu, der zu den Zeiten der Bürgerkriege, als die Theater verboten waren, im Lande herumzog, ohne Apparat, unter der Fahne der Seiltänzerei dem von religiöser Heuchelei gedrückten Volke die Freude kleiner Darstellungen verschaffte, die er selbst unter dem bezeichnenden Namen drolls ausarbeitete, in denen die Bühne gleichsam zu den alten schnurrigen Zwischenspielen zurückkehrte. In der Gestalt, die Cor dann auch dieser Farce von Zettel gab, ward sie nachher von unserem Andreas Gryphius nach Deutschland verpflanzt, bei dem der Schulmeister und Pedant, Squenz, die Hauptperson geworden und gleichsam Holofernes an die Stelle von Zettel als Dirigent geschoben ist. Wie viel sprechendes übrigens diese burlesken Theile des Stückes in Shakespeare's Zeit für das Publikum haben mochten, das solchen Aufführungen in der Wirklichkeit noch nahe stand, wissen wir uns nicht genug vorzustellen, so wie wir auch diese Parthieen nicht mehr aufzuführen verstehen. Man hatte damals, wie zu den Carricaturen in Verlorner Liebesmühe, so auch zu diesen die Urbilder in der Zeit lebendig vor sich.

Auf der anderen Seite ward Shakespeare's Elfenreich die Quelle einer ganzen Elfenliteratur im siebzehnten Jahrhundert. Das Reich der Feen war schon in das Ritterepos lange Jahrhunderte vor Shakespeare eingegangen. Die ältesten walisischen Mährchen und Romane kennen schon

die Berührungen der Menschen mit dieser unsichtbaren Welt. Einen Roman dieses Geschmackes, von Launfall, konnten die Engländer zu Shakespeare's Zeit in einer Uebersetzung aus dem Französischen lesen. Der Roman von Huon von Bordeaux ferner war frühe (1570) von Lord Berners ins Englische übersetzt. Aus ihm oder aus dem Volksbuche von Robin Goodfellow konnte Shakespeare den Namen Oberon's entlehnt haben. Der Elfenkönigin hat er wohl aus Ovidischer Lektüre her den Namen Titania gegeben, den Decker in einem seiner Stücke (1607) beibehalten hat, während sonst bei den Zeitgenossen häufiger die Frau Mab, die bei Shakespeare die Hebamme der Elfen ist, als Elfenkönigin erscheint. In jenen alten Ritterromanen nun, bei Chaucer, in Spenser's allegorischer Feenkönigin, die ganz Ariost's und Tasso's Farbe trägt, sind die Feen ganz andere Wesen, ohne ausgeprägten Charakter und Geschäft. Sie fallen mit der ganzen Ritterwelt in Einerlei eintöniger Beschreibung und innerer Haltlosigkeit zusammen; und als unser Wieland in seinem Oberon den Huon von Bordeaux bearbeitete, griff er mit geschicktem Takte zu dem Sommernachtstraum, um den Oberon des alten Romanes mit den Zügen des Shakespeare'schen uns etwas näher zu rücken. Wir haben nun früher gesagt, daß sich in der Behandlung des Liebesthemas in Verlorener Liebesmühe und Ende gut Alles gut der italienische Geschmack unseres Dichters mit dem sächsischen anfängt zu streiten; hier im Sommernachtstraume findet man

einen weiteren Punkt, wo Shakespeare, scheint uns, der vornehmen romantischen Kunst der epischen, allegorischen und schäferlichen Dichter vor ihm entsagt und zu dem derben Volksgeschmacke seiner Landsleute übergeht. Shakespeare konnte aus Spenser's Feenkönigin, einem Gedichte voll formeller Schönheiten und neben Shakespeare unstreitig der bedeutendsten Erscheinung der englischen Literatur zu jener Zeit, melodische Sprache, Kunst der Beschreibung, den Glanz romantischer Gemälde und den Duft visionärer Gebilde ablernen; er setzte ihm passend in diesem Feengedichte, (in einer wahrscheinlich bei Spenser's Tode erst eingeschalteten Stelle, wo Theseus der Satire erwähnt von den neun Musen, die über den Tod der neulich in Bettelarmuth gestorbenen Gelehrsamkeit trauern,) ein ehrendes Denkmal, aber er warf alle die stolzen und anspruchvollen romantischen Erfindungen von dieser Feenwelt hinweg und griff nach dem kleinen Schwanke von Robin Goodfellow, wo der einfältige Glaube des Volks in reiner und anspruchsloser Gestalt niedergelegt war. Ganz so warf man auch bei uns in Deutschland bei der Herstellung des Volkslebens in der Reformationszeit die ritterlich-romantischen Vorstellungen von der Welt der Naturgeister ab, man ging auf den Volksglauben zurück und man kann nichts lesen, was an Shakespeare's Elfenreich so sehr erinnert, wie unseres Paracelsus' Theorie der Elementargeister. Von der Zeit an, wo Shakespeare sich den dunklen Gedanken dieser Mythe und ihren schlichten Ausdruck in Prosa

und Versen angeeignet hat, möchte man sagen, wird in ihm immer mehr der sächsische Volksgeschmack vorherrschend. In Romeo und Julie und dem Kaufmanne von Venedig liegen die Sympathieen nach beiden Seiten hin noch nebeneinander, fast nothwendig, da der bereits schwankende Geschmack des Dichters hier noch in ganz italienischen Stoffen arbeitet. Die gleichzeitige Beschäftigung aber mit den historischen Stücken bürgerte dann den Dichter gleichsam in seiner Heimath erst ganz und völlig ein, und die Schilderung der unteren Volksklassen in Heinrich IV. und V. zeigt, wie er sich wohl dabei fühlt. Von dem Schlusse dieser zweiten Periode an wird man dann finden, daß der Conceptenstyl, die längeren Reimstellen, die Einschaltung von Sonnetten und ähnlichen Formen kunsthafter Lyrik aufhört, dagegen das sehr charakteristische Wohlgefallen an dem einfältigen Volksliede aus der Spinnstube, das hier in den Elfengesängen schon beginnt, immer deutlicher vortritt. Das gegebene Beispiel in der Ausbildung der Elfenwelt nutzte übrigens wenig. Lily, Drayton, Ben Jonson und andere Zeitgenossen und Nachkommen bemächtigten sich in ihren Dichtungen vielfach des Feenreiches und zum Theil sichtbar auf den Anstoß Shakespeare's hin, aber keiner hat ihm selbst den schon gebahnten Weg nachzugehen verstanden. Man zeichnet unter den mancherlei Producten dieser Art Drayton's Nymphidia, eine Feenerzählung in Versen, noch aus: es ist dieß der Mann, dem Shakespeare in seinen Sonnetten mit rührender Be-

scheidenheit als einem „besseren Geiste“ huldigt. Aber nun lese man dieß Gedicht, das sich um die Eifersucht Oberons gegen den Feenritter Pigwiggen dreht, das die Wuth des Königs in Don Quirotischen Farben malt, den Zweikampf beider ganz im Style der Ritterromane behandelt und, wie diese, einen Hauptreiz in den vielen Beschreibungen der kleinen Wohnungen, Geräthe und Waffen der Elfen sucht; man vergleiche dieß mit der magischen Schöpfung Shakespeare's, die ihre Weihe gerade von der Vertiefung des Dichters, durch sein Aufgehen und seine Ehrfurcht vor der Volksmythe empfängt, die diese Mythe nicht in Schwänke und Possen verkehren will, sondern sie mit dem ganzen naiven und reinen Ernste festhält, der diesen kindlichen Glauben unberührt und seinen Gegenstand unentheiligt läßt; man vergleiche dieß miteinander und man wird an einem der faßbarsten Beispiele den ungeheuren Abstand unseres Dichters selbst von den besten seiner Zeitgenossen empfinden.

Wir weisen so oft auf die Nothwendigkeit hin, daß man Shakespeare's Stücke aufführen und sehen müsse, um sie, die auf die vereinte Wirkung der Dicht- und Schauspielkunst gebaut sind, vollständig würdigen zu können. Es wird daher wohl passend sein, der Aufführung Erwähnung zu thun, die gerade diese schwerste aller Bühnenaufgaben neuerlich in Berlin gefunden hat. Um ja nicht mißverstanden zu werden, schicken wir voraus, daß, so nachdrücklich wir auf jenem Satze bestehen, wir doch für die Praxis unter den jetzigen Umständen in Deutsch-

land ganz entschieden vor allen Versuchen Shakespeare'scher Darstellungen warnen. Wenn man Dramen aufführen will, in denen der Schauspielkunst eine so selbständige Stelle angewiesen ist wie hier, so muß man vor Allem eine Schauspielkunst, und eine selbständige und gebildete Kunst, besitzen. Die Schauspielkunst aber ist bei uns mit der Dichtkunst verfallen und wird sich unter den ganz anders wohin gerichteten Bekümmernissen der Zeit schwerlich sobald wieder erholen. Ein reicher, kunstsinniger Fürst, der für die höchsten dramatischen Genüsse Sinn und Opfer mit- und darbringen möchte, könnte sie sich vielleicht dadurch schaffen, daß er auf eine Vacanzzeit im Jahre die besten Künstler von sämmtlichen Bühnen an Einem Orte zur Besetzung einiger weniger Shakespeare'scher Stücke gastlich zusammenlüde. Selbst dann müßte ein gründlicher Kenner des Dichters eine oberste geschickte Leitung hinzubringen. Und wenn dieß Alles beschafft wäre, würde man sich an ein Stück wie den Sommernachtstraum am allerspätesten wagen. Diese Elfenspiele konnte man in England damals auf die Bühne bringen, wo man frühgebildete Knaben zu diesen Rollen hatte; ohne diese Bedingung ist es ganz lächerlich, das Schwierigste mit ganz ungeeigneten Kräften erzwingen zu wollen. Wenn ein Mädchen im hohen Discant die Rolle des Oberon sprechen soll, den bildende Künstler ganz richtig mit vollem Barte, in der Würde des ruhigen Regierers dieser schwebenden Welt darstellen, wenn der derbe Kobold Puck von

einer gezierten Schauspielerin gespielt wird, wenn Titania, wenn alle die Hauptfiguren ohne Schmelz und ohne Würde in Tänzertracht erscheinen und sich stets in der hüpfenden Bewegung des Tänzerchors um sie her bewegen, in Balletmanieren, dem widerlichsten, was die moderne Unnatur geschaffen hat, — wohin geht da der duftige Reiz dieser Scenen und dieser Figuren, die im reinen luftigen Gewande erscheinen sollten, die in ihrem Spiel eine gewisse erhabene Naivetät festhalten müßten, die in dem Handel zwischen Titania und Zettel verstehen müßten, den possenhaften Charakter in eine züchtige Ferne zu stellen, der ganzen Scene den ruhigen Zauber eines Bildes zu geben, das sich nicht zu heftig bewegt, geschweige daß der tölpelhafte Geselle über Gebühr vordringlich die Hauptfigur darin würde. Wenn diese Elfengestalten uns heutzutage unmöglich zu spielen sind, so sind uns die Clowns eben so unerreichbar. Die gemeine Natur der Handwerker, wo sie sie selbst sind, ist allenfalls noch für unsere Spieler verständlich; obgleich bei der Berliner Aufführung selbst von dem besten Künstler die Rolle Zettels vergriffen und an die Stelle eines schwadronirenden Schwätzers und Factotums ein grober Geselle gesetzt war. Da aber wo sie ihr Kunstwerk aufführen, wo sollte in einem heutigen Schauspieler die Selbstverleugnung gefunden werden, daß er diese thörigtsten aller Thorheiten, statt ihre Uebertreibung noch einmal zu übertreiben, statt mit Selbstgefälligkeit aufs Lachen zu arbeiten und sich wohl gar selbst zu belächeln, mit der

heiligsten und feierlichsten Wichtigkeit, wie im Schweiße des Ernstes darstellen sollte, ohne welche Eigenschaft der allernächste und gröbste Zweck dieser Scenen, daß sie lachen machen sollen, ganz unausbleiblich verloren geht. Die mittlere Menschenklasse endlich, die zwischen Elfen und Clowns sich bewegt, die Liebenden, die von dem Taumel der Bethörung umhergetrieben werden, welch ein Eindruck, wenn man sie im Wahnwitz der Leidenschaft im Walde umherirren sieht, in Glacéhandschuhen, im Ritterkostüm, im Tone der gewöhnlichsten Unterhaltungssprache der feinen Welt, ohne alle Wärme, ohne einen Anhauch von dieser reizvollen Poesie! Wie kommt dieser Theseus, der Verwandte des Herkules, mit dieser Amazone Hippolyta in den Ritterstaat der spanischen Mantel und Degenkomödie? Gewiß wird man in dem phantastischen Spiele eines unbegränzten Traumes, wo Zeit und Ort verwischt sein soll, diese Figuren nicht in der strengen Tracht des griechischen Alterthums auftreten lassen, aber man wird noch viel weniger, indem man Eine Bestimmtheit des Kostüms vermeidet, in die andere überspringen, und Ritterkleid und eine Garde Schweizer Trabanten nach Athen verlegen. Mit diesem Mißgriffe war nur noch der zu vergleichen, daß eine störende, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltende Musikbegleitung dem Stücke beigegeben war. Wie mochte man ein so eigenthümlich phantastisches Werk mit einer viel zu wenig einfachen Composition kreuzen? wie eine so leichte und feine

Handlung, ein solch ätherisches Traumgebilde mit einem Marschlärm von Pauken und Trompeten unsanft stören, eben da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen auslässt? Und zwischen all dieser Modernität ist dann das einfache Bühnengerüste der Shakespeare'schen Zeit festgehalten worden, als sollten wir in alle Mittellosigkeit jener Tage zurückkehren! und dann war doch auch diese Einfachheit wieder von aller modernen Pracht umgeben. So widersprechende Elemente so unverstanden nebeneinander gestellt, so schöne Aufgaben so unvollkommen gelöst, machen jedesmal den Freund Shakespearischer Aufführungen wünschen, daß man ihnen unter den gegenwärtigen Bedingungen lieber gänzlich entsage.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Zweiter Band.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1850.

Universitäts
München
Bibliothek

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge.

V. 21662

Inhalt.

	Seite.
Romeo und Julie	1
Der Kaufmann von Venedig	50
2) Hiſtoriſche Stücke	82
Richard III.	102
Richard II.	138
Heinrich IV. Erſter Theil	174
—— Zweiter Theil	233
Heinrich V.	247
(Die luſtigen Weiber von Windſor)	272
König Johann	288
Heinrich VIII.	322
3) Shakeſpeare's Sonnette	357

Romeo und Julie.

Man ist neuerdings ziemlich einig, die Entstehung von Romeo und Julie um 1596 zu setzen. Dem italienischen Style des Dichters ist dieses Stück noch sehr nahe verwandt. Die überschlagenden Reime, die Form des Sonnettes, Gedanken, ja einzelne Ausdrücke begegnen darin, auf die wir in Shakespeare's Sonnettenkranz wieder stoßen, einer Reihe von Gedichten, die um diese Zeit entstanden sind. Es ist auffallend, daß in diesem bewunderten Stücke der hochpathetischen, schwülstig-tiefsinnigen Ausdrücke und gezwungenen Bilder mehr vorkommen, als in anderen Werken Shakespeare's; auch geht der Vortrag an mehreren, und mit an den schönsten, Stellen über das dramatische hinaus. Das Eine erklärt sich vielfach aus der nächsten Quelle, die Shakespeare vor sich hatte, einem englischen Gedichte von Brooke, das italienischen Novellen in gereimten Alexandrinern nacherzählt ist und das von Conceptен und Antithesenwerk strotzt; das Andere, der

undramatiſche, mehr lyriſche Vortrag in einzelnen Stellen hängt mit dem Stoffe ſelber innerlichſt zuſammen und zeugt von derſelben Genialität, die wir vor allem in Shakeſpeare's pſychologiſcher Kunſt bewundern, auch in ſeinem Gebrauche und ſeiner Behandlung der bloßen äußeren poetiſchen Form.

Wir werden in unſerer Erklärung der Shakeſpeare'ſchen Stücke ſelten auf den blos formalen Schönheiten derſelben verweilen; ſie zergliedern heißt ſie zerſtören; und wer von ihnen nicht unangeleitet berührt wird, dem wird ſie auch keine Erläuterung näher bringen. Dennoch iſt dieſer Dichter in allen ſeinen Wegen ſo außerordentlich und ungewöhnlich, daß in dem vorliegenden Stücke der äſthetiſchen Analyſe gewährt iſt, auch ſelbſt dieſen dichteriſchen Zauber, der am wenigſten Zerlegung zu ertragen ſcheint, an einigen Stellen gleichſam zu bannen, eine entferntere Beziehung und Bedeutſamkeit wie in jener Viſion des Oberon darin nachzuweiſen, die Sonde bis zu einer Tiefe der Dichtung einzuſenken, wogegen uns alles andere Poeſiewerk flach erſcheinen möchte. Wir wollen dieſe Betrachtung kurz vorausſchicken, um ſpäter in der Erklärung der dramatiſchen Handlung ganz ungehindert vorſchreiten zu können.

Jeder Leſer muß es fühlen, daß neben Verlorener Liebesmühe und dem Sommernachtstraume in Romeo und Julie, trotz der ſtrengen dramatiſchen Haltung des Ganzen, in einzelnen Theilen ein weſentlich lyriſcher

Charakter vorschlägt. Dieß liegt in der Natur des Gegenstandes. Wo der Dichter uns die Liebe von Romeo und Julie im Zusammenstoße mit äußeren Verhältnissen zu zeigen hat, ist er überall auf dramatischem Boden; wo er die Liebenden in glücklichen Lagen, in ruhigem Austausche ihrer Seelen, in dem idyllischen Frieden seliger Vereinigung schildert, tritt er nothwendig auf den lyrischen Boden herüber, wo Gefühle und Gedanken allein sprechen und nicht Handlungen, wie es das Drama verlangt. Drei solcher Stellen von wesentlich lyrischer Natur sind in unserem Stücke: die Liebeserklärung Romeo's auf dem Balle, Juliens Selbstgespräch bei dem Anbruch der Brautnacht und die Scheidescene Beider am Morgen nach dieser Nacht. Wollte sich der Dichter hier, wo seine großartige Kunst der Charakterisirung und Motivirung nicht den vollen Raum hat, wie in den dramatisch belebten Theilen des Stückes, mit diesen auf gleicher Höhe halten, so mußte er dem lyrischen Ausdrucke den größtmöglichen Gehalt und Reiz zu geben suchen. Er that das; jeder Leser wird gerade zu diesen reizvollen Stellen immer am liebsten zurückkehren. Indem Shakespeare aber nach dem wahrsten und vollsten Ausdrucke, nach der reinsten und ächtesten dichterischen Form in eben diesen Stellen suchte, läßt sich ein Kunstgriff, wir werden besser sagen ein Naturgriff nachweisen, den er gebrauchte, um diesen Stellen den tiefsten und weitesten Hintergrund zu geben. Er hat sich in allen drei Stellen an stehende lyrische Dich-

tungsarten angeschlossen, die der jedesmaligen Lage entsprechen, und sich mit den herkömmlichen Bildern, Formen und Vorstellungen der betreffenden Gedichtarten ganz gesättigt. Die drei Gattungen, die wir meinen, sind: das Sonnett, das epithalamische (Hochzeit-) Gedicht und das Tagelied.

Die Liebeserklärung Romeo's an Julie auf dem Balle ist allerdings nicht in die übliche Gränze eines Sonnettes eingeschlossen, doch ist Bau, Ton und Behandlung ganz dieser Form angepaßt oder von ihr hergeleitet. Diese Gattung ist von Petrarka der Liebe gewidmet worden, an den in diesem Stücke der Liebe zu erinnern nicht vergessen wird. Von seinem Beispiele her ist in dieser Gattung fast immer nur die geistige Liebe in aller Verklärung und Heiligkeit gefeiert worden; man hat, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, nie unternommen, die sinnliche Seite der Liebe in ihr zu besingen. Jede ächte Herzensliebe nun, die nicht auf einen bloßen sinnlichen Rausch gestellt, sondern auf Dauer berechnet ist und das geistige und sittliche Wesen des Menschen mitergreift, ist in ihrem Anfang und Entstehen immer ganz innerlicher Natur; es kann uns eine schöne Form für den Augenblick sinnlich ergreifen, auf die Dauer fesseln wird uns nur das gesammte Wesen eines Menschen, und die erste Erfassung eines solchen ist immer eine rein geistige. Es ist also so sinnig wie wahr, daß der Dichter sich an diese kanonische Gattung, in der die Lyrik die ersten und reinsten Liebesregungen ausspricht, angeschlossen hat in dieser ersten Be-

gegnung, in der sich der werbende Mann der Geliebten wie einem Heiligenbilde in der Ehrfurcht der Unschuld nähert und sich mit seiner Erklärung ganz in geistiger Sphäre bewegt.

Der Monolog der Julie vor der Brautnacht (III, 2.) ist, — dieß hat Halpin in den Schriften der Shakespearegesellschaft in seiner Weise voll Geist nachgewiesen, — in nichts von den Epithalamien, den Hymeneen, den Hochzeitgedichten der Zeit unterschieden, als im Gebrauch der Jamben statt der gereimten Strophe. Der Leser möge diese wundervolle Stelle lesen, die Spielerin sie spielen mit jener äußersten Sinnigkeit, die die lauten Worte, die der Dichter natürlich wohl gebrauchen mußte, wie zu stillen Gedanken ermäßigt. In der allegorischen Mythe der hymeneischen, hochzeitlichen Gedichte, wieß Halpin nach, spielte Hymen so lange die Hauptrolle, und hielt sich Cupido verborgen, bis an der Thüre der Brautkammer der ältere Bruder seinen Dienst dem jüngeren abtrat. Man muß annehmen, Julie kannte diese Lieder und diese Vorstellungen und braucht in ihrem Selbstgespräche die ihr geläufigen Bilder. Weil diese Bilder den Commentatoren unbekannt waren, ist man lange in der bloßen Auslegung und Lesung der Stelle irre gegangen, die man in der deutschen Uebersetzung nicht verstehen kann. Julie setzt die Anwesenheit des Amor, nach den Vorstellungen jener Gedichte, als selbstverstanden voraus; sie bezeichnet ihn mit dem Beinamen des Ausreißers (runaway, der ὁρα-

περίδας des Moschus), der ihm herkömmlich zufiel, weil er seiner Mutter zu entlaufen gewohnt war. Sie wünscht die Nacht herunter, daß Romeo unbemerkt zu ihr eile; selbst das Auge jenes Flüchtlings, sagt sie, möge sich schließen; er möge, heißt dieß, seinen Dienst, die Brautkammer zu erleuchten, in diesem Falle nicht versehen, wo Heimlichkeit und Dunkel geboten ist. Halpin meint, daß der blinde Cupido ein Emblem eben solcher geheimnißvollen Eheverbindungen gewesen sei, denn auch in Imogen's Schlafzimmer, die eine solche heimliche Ehe eingegangen war, stehen zwei blinde Cupidos. Die Abwesenheit der Hochzeitfeste unter glücklicheren Auspicien leiten Julien natürlich auf diese Gedanken. Niemand anders sagt ihr das Hochzeitlied, sie singt es sich gleichsam selbst; und dieß wirft einen weiteren melancholischen Reiz über diese Stelle, denn die Abwesenheit der hymeneischen Feste galt schon im Alterthum für eine üble Vorbedeutung, und so bewährt sie sich hier.

In der Scene der nächtlichen Zusammenkunft Romeo's mit Julie suchen die italienischen Novellisten, die die Geschichte von Romeo und Julie zuerst erzählt haben, nach ihrer rhetorischen Art nur Gelegenheit zu langen Reden; Shakespeare zieht über sie den Schleier seiner Züchtigkeit, die ihm bei höheren Anforderungen nie abgeht, und er läßt nur den Nachhall der Seligkeit und der Gefahr des liebenden Paares empfinden. Hier spielt nicht wie bei dem Sonnette Geist und Scharfsinn in die Abschiedsscene ein,

sondern Gefühle und Ahnungen; die düsteren Streiflichter des weissagenden Gemüthes blicken durch das Dunkel einer glücklichen Vergangenheit, welche die peinliche Gegenwart des Abschiedes endet. Des Dichters Vorbild ist in dieser Scene (III, 2) eine Gattung dialogischer Gedichte, die in der Zeit des Minnegesanges entstanden war, das Tagelied. Diese Tagelieder gab es auch in England; in dem Liede, auf das in Romeo und Julie selbst Peter wahrscheinlich (IV, 5) anspielt, und das in dem ersten Bande der Papiere der Shakespearegesellschaft gedruckt ist, ist eine solche Lage ausgedrückt. Der stets gleiche Inhalt dieser Lieder ist, daß zwei Liebende, die sich in geheimer Zusammenkunft nächtlich besuchen, einen Wächter bestellen, der sie beim Tagen weckt, wo sie dann unwillig zur Trennung unter sich oder mit dem Wächter streiten, ob das Licht von Mond oder Sonne, der weckende Gesang von Nachtigall oder Lerche herrührt; ganz wie dieß der Inhalt auch dieses Dialoges ist, der wohl jedes andere Tagelied an poetischem Reiz und Werthe weit überbietet.

So hat denn dieß Trauerspiel, das in der Durchführung seiner Handlung immer als ein Vertreter aller Liebesdichtung gegolten hat, an diesen Stellen auch von formeller Seite drei Hauptgattungen, die die erotische Lyrik vertreten können, in sich aufgenommen. Wie es sich tiefsinnig aus der allgemeinen Natur der Liebe das Wahrste und Tiefste angeeignet hat, so daß schwerlich je ein liebendes Paar eine reichere Herzensgeschichte erleben wird, ohne hier wie

in den Spiegel der eigenen Erfahrung zu blicken, so hat sich der Dichter auch in jene Formen eingesenkt, die der menschliche Geist in diesem Gebiete und Stoffe in der Dichtung vor langen Zeiten geschaffen hatte. Er hat lieber nicht originell sein wollen, als sich in der Form vergreifen; er hat lieber den Ausdruck und die Gattungen abgeborgt, die lange Jahrhunderte gebildet und ausgebildet hatten, worin eben der Prüfstein ihrer Aechtheit und Dauerhaftigkeit gelegen ist; so daß sich nun die lyrische Liebesdichtung aller Zeiten gleichsam in diesen angewandten Formen, Bildern und Ausdrücken in diesem Trauerspiel der Liebe wieder erkennt.

Die Fabel unseres Drama's hat man bis auf Xenophons Ephesiaca zurückgeführt. Die wesentlichen Elemente derselben liegen in der zweiunddreißigsten Novelle von Massuccio (1470), von wo sie Luigi da Porto geborgt hat, der gewöhnlich als der ursprüngliche Erzähler der Geschichte von Romeo und Julie genannt wird (la Giulietta, 1535). Shakespeare's Stück fließt aber zunächst nicht einmal mittelbar aus dieser Quelle, sondern aus einer Novelle Bandello's, wo einem Dramatiker, der sich dieses Gegenstandes bemächtigen wollte, schon ein ganz anders vorbereiteter Stoff geboten wurde, als von Boccaccio in seiner Giletta von Narbonne. Aus dieser Erzählung la sfortunata morte di due infelicissimi amanti (Bandello II, 9.) entlehnte Arthur Brooke, ein auch sonst genannter Dichter der vorshakespeare'schen Zeit, den Stoff seiner ver-

flüchten Erzählung, Romeus and Juliet, die zuerst 1562 erschien und 1587 wieder gedruckt ward. Schon Brooke aber preist in der Vorrede von 1562 ein dramatisches Stück, das diesen Gegenstand mit mehr Beifall auf die Bühne gebracht habe, als er seinem Werke versprechen könne. Dieß müßte, wenn man annähme, daß Brooke das Stück benutzt habe, und wenn man aus seiner eigenen Arbeit schließen sollte, wohl eins der bedeutendsten Dramen vor Shakespeare gewesen sein. Ob es Shakespeare gekannt und benutzt habe, wissen wir nicht. Wir wissen, daß er Brooke's Gedicht vor sich hatte, wo die Färbung, die Fabel, die Charaktere der Amme, Mercutio's und der beiden Hauptfiguren schon so vorbereitet sind, daß der Dichter bei dem unverhältnißmäßig schwierigen Stoffe doch auch unverhältnißmäßig leichtere Arbeit hatte, als in Ende gut Alles gut. Brooke's Gedicht hat die Materie, die übrigens schon in den italienischen Novellen an wahrer Kunst der Motivirung sich sehr vortheilhaft auszeichnet, aus der flachen Redekunst der Südländer in die Tiefe nordischer Gefühle, aus dem Charakter romanischer Eleganz in das germanische Gemüth voll wühlender Leidenschaft übersetzt. Er läßt an Kraft und Fülle die italienischen Novellen weit zurück, ja selbst eine gewisse Ueberladung zeugt von des Dichters Reichthum an Empfindung. Mehrere feine Pinselstriche des Shakespeare'schen Stückes treten erst recht ins Licht, wenn man diese Erzählung gelesen hat, und man wird hier, wie wir noch oft in ande-

ren Fällen finden werden, an einem handgreiflichen Beispiele gewahr, wie vieles Shakespeare in der Regel hinter wenigen Worten und Andeutungen versteckt hat. Tritt man freilich aus Brooke's Gedichte, selbst abgesehen von aller Vergleichung der Form und nur die psychologische Verarbeitung des Stoffes im Auge, in Shakespeare's Tragödie herüber, so ist nun in diesem Drama wieder der Gegenstand unendlich gehoben und noch einmal wird im Siebe ächt germanischer Natur das viele Anhängsel romanischer Convenienz und rhetorischen Flitters hinausgestoßen. Dort wechselt, bei Brooke, ein sinnlicher Kitzel mit dem Gegengewichte kalter Moral, Lüsternheit mit Weisheit, Ovidische Ueppigkeit mit pedantischem Lehrton; Gegensätze, über die Shakespeare mit der reinen Naivetät eines Dichters weggehoben hat, der vor seinem Gegenstande aufgeht und verschwindet. Dort ist Alles Spiel der Fortuna, Zufall, Verhängniß, eine rührende Geschichte zweier Liebenden, die ein Wechsel von Glück und Unglück so und so geleitet hat; aber bei Shakespeare ist das Stück die nothwendige Geschichte aller starken Liebe, die in sich lebenvoll, wahr und tief von nichts außer ihr bestimmt und geleitet ist, die vielmehr übermächtig jede andere Leidenschaft und Regung überragt, die übermüthig an den Schranken der Convenienz rüttelt, übermäßig mit sich und ihren Befriedigungen allein beschäftigt, der Vorstellungen kalter Besonnenheit spottet, ja überkühn das Schicksal selbst herausfordert und sich zu

ihrem eigenen Verderben gleichsam mit dessen Satzungen überwirft.

Wollen wir von hier aus gleich nach dem Mittelpunkte dieses Werkes vordringen, so hat uns der Dichter in größerer Deutlichkeit, scheint es, als er sonst pflegt, einen doppelten Weg dahin gebahnt. Faßt man die beiden Hauptfiguren in ihrer Anlage und ihren Verhältnissen einfach auf, so tritt schon aus dieser unbefangenen Betrachtung des bloßen Thatsächlichen die Idee des Ganzen von selbst ins Licht; die Handlung allein und ihre Motive lassen sie nicht verfehlen. Zum Ueberflusse hat der Dichter dann aber auch in gerader Lehre die Anleitung gegeben, die der Leser oder Zuschauer aus den Triebfedern und dem Ausgange der Handlung etwa nicht gefunden haben sollte. In diese zwei Richtungen müssen denn auch wir unsere Betrachtung theilen; und wir wollen zuerst die letztere einschlagen, die uns auf dem kürzeren Wege, aber allerdings unter beschränkterer Aussicht, zum Ziele führt.

Die älteste biblische Mythe stellt Arbeit und Mühe als einen Fluch dar, der dem Menschengeschlechte auferlegt sei; ist dem so, so hat die Gottheit dem bittern Loose beigemischt was es versüßen kann; die rechte Thätigkeit gerade ist das, was des Menschen Beruf am schönsten adelt und was jenen Fluch zum reichsten Segen verwandelt. Umgekehrt: es sind uns Triebe und Leidenschaften zur Erhöhung unserer Lebensgenüsse mitgegeben; aber im unrechten Maaße verfolgt wandeln sie ihren Genuß und

Segen in Fluch und Verderben. Von keinen Wahrheiten ist die Welt der wirklichen Erfahrung so voll und auf keine weist die Dichtung Shakespeare's häufiger und nachdrucksvoller zurück.

Die nächste Quelle Shakespeare's für sein Drama, Arthur Brooke, streute schon in seine Erzählung die Betrachtung ein, daß das Erhabenste im Menschen durch große Leidenschaft gewirkt wird, daß ihr aber die Gefahr inne wohne, den Menschen über sich selbst und seine natürlichen Schranken hinwegzuheben und dadurch zu zerstören. In unserem Drama ist die Leidenschaft der Liebe in diesem höchsten Reize und dieser höchsten Gewalt geschildert, die zugleich von ihrer veredelnden und ihrer verderblichen Kraft das vollgültige Zeugniß gibt. Der Dichter hat sich zwischen die guten und schlimmen Eigenschaften dieses Dämons, nach der überlegenen Art, die wir nun schon an ihm kennen, mit jener erhabenen Unbefangenheit und Partheilosigkeit gepflanzt, daß es ganz unmöglich ist zu sagen, ob er größer von der erhebenden, oder kleiner von der herabziehenden Kraft der Liebe gedacht habe. Er hat ihre reinen und gefährdenden Wirkungen, ihren natürlichen Adel und ihre angeborenen Ränke mit dem Gleichmuth geschildert, daß wir eben so betroffen stehen von der Bewunderung dieser alles niederwerfenden Kraft, wie von der Verwunderung über die Schwäche, in die sie ausartet; daß wir, dem Gefühle folgend, von Theilnahme und Mitleid hingerissen uns trauernd in das Schicksal dieses vom

Stern des Unglücks gekreuzten Paares verlieren, und dann wieder im gefaßteren Geiste uns erheben über die Art und Weise, wie die Liebenden unter der Gewalt ihrer Meisterin sich selbst verloren haben. Nur wenige Menschen sind fähig, diesen Standpunkt des Dichters einzunehmen und seine Darstellung von diesen beiden Seiten gleich mächtig und in gleicher Unbefangenheit auf sich wirken zu lassen. Die meisten neigen vorherrschend nach der einen Seite allein hin, und die Leser von sinnlicherem Feuer, wie unsere Romantiker, sehen die Macht der Liebe in diesem Paare als eine ideale Gewalt, als eine gesetzmäßige begehrenswerthe Herrschaft an; die Anderen von mehr sittlicher Strenge, wie unser Lessing, nehmen sie als eine übermäßige Tyrannei, die alle anderen Triebe und Reize gewaltthätig erstickt hat.

Shakespeare hat in dem Stücke die entgegengesetzten Enden aller menschlichen Leidenschaft, Liebe und Haß, in ihrer äußersten Macht gezeigt; und wie er im Sommernachtstraum dem Taumel der flatterhaften sinnlichen Liebe gegenüber ein fast wohlgefälliges Gewicht auf den Gegensatz der jungfräulichen Enthaltsamkeit gelegt hat, so hat er hier in die Mitte der von Haß und Liebe bewegten Welt den Bruder Lorenzo gestellt, den Lebenserfahrung, Eingezogenheit und Alter den Neigungen beider entzogen haben. Von ihm, der gleichsam die Stelle des Chors in diesem Trauerspiele vertritt, ist auch der leitende Gedanke des Stückes in aller Vollständigkeit ausgedrückt, der

durchweg dahin läuft, daß das Uebermaaß jedes an sich noch so reinen Genusses seine Süße in Bitterkeit wandelt; daß die Hingebung an ein einziges noch so edles Gefühl dessen Uebermacht bedingt; daß diese Uebermacht Mann und Weib aus ihrer natürlichen Sphäre rückt; daß die Liebe nur eine Gefährtin des Lebens sein, nicht Leben und Beruf, des Mannes namentlich, völlig ausfüllen darf; daß sie in der vollen Gewalt ihres ersten Anlaufs ein glücklicher Rausch ist, der seiner Natur nach nicht in gleicher Stärke anhalten soll; daß sie, wie der Dichter im Bilde sagt, eine Blume ist für den Wohlgeruch, deren Gift aber, wenn sie als Nahrung verschlungen wird, tödtlich zum Herzen dringt. Diese Sätze sind dem weisen Lorenzo von dem Dichter fast in einer moralistischen Methode, mit stufenmäßig gesteigertem Nachdrucke, in den Mund gelegt, als wollte er auf's umsichtigste sorgen, daß kein Zweifel über seine Meinung bleibe. Er sagt sie in seinem ersten Monologe am Bilde der Pflanzenwelt, mit der er sich beschäftigt, blos *lehrend* und wie beziehungslos; er spricht sie dann, als er die Liebenden traut, im Momente wo er sie fördert, *warnend* aus, und wiederholt sie endlich gegen Romeo in seiner Zelle, als er diesen sich und sein eigenes Werk vernichten sieht, *strafend* und vorausfagend, was das Ende sein wird.

Nichts ist, sagt der heilige Mann in der ersten dieser Stellen (II. 3), nichts ist so Geringes und Schlechtes auf der Erde, das nicht sein Gutes eigen hat, und nichts so

gut, das nicht, übersteigert über seinen ächten Gebrauch, seiner Natur und Geburt untreu wird und in Misbrauch übergleitet. Die Tugend selbst wird Laster, wenn sie misangewandt ist, so wie das Laster zuweilen durch die Handlungsweise geadelt wird. So liegt in dieser Blume Gift und Arznei; durch Geruch erfreut sie alle Sinne, gekostet trifft sie mit tödtlichem Schlage. So lagern auch zwei entgegengesetzte Gewalten (kings) im Menschen wie in Kräutern, Anmuth und störrischer Eigenwille (grace and rude will), und wo die schlimmere vorherrscht, die Pflanze frißt der Wurm des Todes bald. Man sieht wohl, daß dieß die beiden Eigenschaften sind, die Romeo zu einem Helden der Liebe und zu einem Sklaven der Liebe machen; im Glücke, bei seiner Julie, entfaltet er seine Anmuth (grace, ein Begriff, der in Shakespeare's Sprache mit den Unterbegriffen aller edlen und tugendlichen Eigenschaften versetzt ist), in jenem reichen Maaße, das ihn so schnell zum Sieger über ein so begabtes Wesen macht; im Unglück zerstört er all den Reiz dieser Gaben durch den Eigensinn und Trotz (wilfulness = rude will), den ihm Lorenzo zum Vorwurfe macht. — In der zweiten der bezeichneten Stellen fordert Romeo an der Schwelle seines Glückes den Liebeswürger Tod heraus, sein Aeußerstes zu thun, wenn er Julien nur sein nennen darf, und in warnendem Kopfschütteln sagt ihm Lorenzo, indem er von jenen Sätzen vom Uebersteigern des Guten über den reinen Gebrauch die Anwendung macht: so wilde Freude nimmt ein wildes Ende und stirbt

in ihrem Triumphe, wie Feuer und Pulver, die sich im Kusse verzehren. Der süßeste Honig ist widrig in seiner eignen Köstlichkeit und im Geschmacke erstickt er die Begierde. Drum liebe mäßig; langwährende Liebe thut so. — Ganz so blickt auch das strafende Wort Lorenzo's, als er den kindisch blöden Mann in weibischen Thränen, entartet aus seiner Mannesnatur, in seiner Zelle verzweifelnd niedergeworfen sieht, auf jene ersten lehrenden Sätze von dem Mißbrauch aller edlen Gaben zurück. Du schändest, sagt er ihm, deine Gestalt, deine Liebe und deinen Geist, wie ein Wucherer, der reich an Allem ist und nichts in jenem ächten Gebrauche braucht, der Alle Drei erst schmücken sollte. Deine edle Gestalt ist eine Form von Wachs, wenn sie von der Kraft des Mannes abtrünnig wird; deine Liebe nur hohler Meineid, wenn sie die Geliebte tödtet, die du zu hegen gelobtest; dein Geist, die Zierde von Gestalt und Liebe, mißgeartet in der Leitung beider, fängt Feuer durch deine eigene Besinnungslosigkeit, wie Pulver in eines ungeschickten Kriegers Flasche und, was dein Schutz sein sollte, zerschmettert dich. — Mit diesem bezeichnenden Bilde sehen wir nachher Romeo zum Tode stürmen, als er sich von dem Apotheker das Gift verschafft, das die Brust vom Athem entladen soll, so heftig, wie schnell entzündetes Pulver aus der tödtlichen Kanone Schlunde blitzt. Dreimal hat der Dichter mit diesem selben Gleichniß die entzündende Glut dieser Liebe bezeichnet, die den seligen Rausch und Schwindel in sich zu rasch verrauschen und verschwinden

macht, und er konnte keinen sittlichen Lehrspruch wählen, der die Absicht seiner Darstellung so einfach sprechend dargelegt hätte, wie eben dieses Bild.

Aber so wie in Verlorner Liebesmühe Tieck an dem Ausgange gemäkelt hat, so haben Schlegel und Horn und viele Andere sich dieser Moral widersetzt, die Bruder Lorenzo aus der Fabel zieht. Die abweisenden Worte Romeo's an den heiligen Mann, den Greisen, der mit kaltem Blute dem Liebenden leicht Sitte und Philosophie zu predigen habe, die Worte: „er könne nicht sprechen von dem, was er nicht fühle," sind der Wegweiser der Romantiker für ihre Beurtheilung Lorenzo's und seiner Weisheit gewesen. Daß die Worte in der innersten Zerrüttung von einem Verzweifelnden gesprochen sind, den Trotz gegen Trost und Leidenschaft gegen jede Besinnung unempfänglich macht, kam bei ihnen nicht in Anschlag. Vielmehr sagt Horn, wer mit Lorenzo in den Ruf: „du kindisch blöder Mann" gegen Romeo einstimme, der folge nur einer gewöhnlichen mechanischen Lebensklugheit. Allein dieser Lorenzo ist gerade in jener Scene weder als ein mechanischer und pedantischer Sittenprediger, noch als ein trockener Stoiker gezeichnet. Er nimmt nur zu viel mitempfindende Rücksicht auf die Liebenden und wird zuletzt darum mit in sein Theil Strafe hineingezogen. Er geht auf einen gefährlichen Plan ein, um dem Paare seine Verbindung zu sichern, der ihn fast selbst verdirbt. Er versucht es wohl, diesen verzagenden Mann der Liebe mit dem Labsal der Philosophie zu trösten,

aber er geht auch auf solche Trostmittel ein, die der verzweifelte Liebende selbst nicht besser hätte zu finden wissen, ja noch mehr, die er aus sich selbst nicht zu finden wußte, die ihn nicht nur trösten, sondern für den Augenblick auch heilen. Es gehörte nicht einmal Lorenzo dazu, dem blöden Manne jene Vorwürfe zu machen, sondern selbst die Amme kann sie ihm, selbst seine Julie könnte sie ihm machen. Wir gehen irre, das sagte Schlegel selbst, wenn wir dieses Paar für Tugendideale nehmen wollen, aber wir gehen vielleicht in der Ansicht des Dichters doch noch mehr irre, wenn wir für ihre Leidenschaft leidenschaftlich Parthei nehmen wollen. Sonst haben wir keine Wahl, als den Dichter, indem er sie nicht leben und glücklich werden ließ, um eine unschöne und ungerechte Grausamkeit zu tadeln. So wie ihr Tod auf ihr Leben folgt, meinen wir nicht zu sagen, daß Shakespeare eine kleinmeisterliche Moral handhabe, daß er Schicksal und Gottheit diese Menschen um dieses Fehlers willen strafen lasse, weil ihn ein willkührliches Gesetz der Sitte oder der Religion verdammt habe. Shakespeare kannte, nach eben den Sätzen, die er Lorenzo in jenem ersten Monologe in den Mund legt, keine solche Tugend und kein solches Laster, auf dem ein für allemal dieser Lohn und jene Strafe stände. Wir hörten ihn oben sagen, daß sich die Tugend oft durch Verhältnisse zum Laster herabwürdige, das Laster zur Tugend erhebe, und wie er hier die Liebe, die unsere Religion zu einer Kardinaltugend macht, in ihrer Uebermacht, ihrem Ueberreiz,

ihren selbsträchenden Ausartungen schildert, so hat er anderswo das, was wir schlechthin für Sünde nehmen, in verzeihliche, ja in große Thaten gehoben; denn wer würde sich bedenken, die kindliche Pietät so zu brechen wie Jessica, wer würde nicht wünschen, so zu lügen, wie Desdemona lügt? Shakespeare kennt nur menschliche Gaben und Anlagen, und eine menschliche Freiheit, Vernunft und Willenskraft, sie gut und schlecht, sinnlos oder mit Maaß zu gebrauchen. Er kennt nur, wie jener Zeus im Eingange der Odyssee, ein Schicksal, das sich der Mensch je nach diesem guten oder schlechten Gebrauche selber schmiedet, wiewohl er die Gewalten außer ihm, wie Romeo hier seine unglücklichen Sterne, als die Urheber anklagt. Die äußeren Verhältnisse und die inneren Charaktere greifen bei ihm, wie in dem wirklichen Leben überall, in Wechselwirkungen ineinander; sie gestalten sich in dieser Liebestragödie gegenseitig, führen sich die einen die anderen weiter, bis zuletzt die Räder der Geschicke und der Leidenschaften ineinandergreifend sich hastiger und hastiger treiben und im Ausgange überstürzen.

Weilt man so auf dem sittlichen Gedanken des Stückes und auf dem tragischen Ausgange, zu dem uns dieser Gedanke hindrängt, so muß es scheinen, als ob der Dichter mit mehr Gewicht auf der strengen Beurtheilung des überdenkenden Geistes, als auf dem Antheil des Gemüthes an dieser seltenen Liebe haste und daß er sich zu sehr dorthin neige, als daß wir ihm jene gemessene Unpartheilichkeit

leihen dürften, die wir vorher an ihm rühmten. Aber wenn wir den Blick von der Abstraktion auf die Handlung, von der kahl herausgerissenen und abgezogenen Idee auf die ganze Darstellung, auf die lebendige Wärme und Fülle der Verhältnisse, Verwickelungen, Triebfedern und Charaktere hinüberwenden, so schwindet dieser Vorwurf von selbst. Der Gedanke, den wir aus den lehrhaften Stellen des Stückes herausgehoben haben, wird mehrseitiger beleuchtet und belebt; es regt bei der Betrachtung des Thatsächlichen nicht allein die Lehre den Gedanken, sondern vor allem die volle Erscheinung aller zusammenwirkenden inneren und äußeren Verhältnisse das Gemüth an; das ganze und gesammte Wesen des Betrachters wird zum Urtheile gerufen, nicht sein Kopf und Geist allein. Darum ist die Anschauung der dargestellten Handlung in ihrer ungetrennten Fülle immer der einzig richtige Weg, zum Verständniß eines Drama's unseres Dichters zu gelangen. Und nur weil hier der Reichthum des Stoffes so groß ist, ja mehr vielleicht noch, weil das Vorurtheil der urtheilenden Menge in diesem Gegenstande fast nothwendig zu Misdeutungen führen mußte, scheint der Dichter jene lehrhafte Hinleitung zu seiner Absicht, förmlicher als er sonst pflegt, in das Stück niedergelegt zu haben, und mußten wir sie hier mit dem entsprechenden Nachdrucke vorausschicken.

Wir wollen nun, nach unserer Absicht, auch in dieser zweiten Richtung unser Drama durchmessen, auf dem weiteren und mannichfaltigeren Wege durch die Thatsachen

und die handelnden Figuren. Wir werden an dem früheren Ziele wieder zum Ausgange kommen, aber ganz anders bereichert und eingeweiht. Wir dürfen über dieser reicheren Straße den unfruchtbaren Pfad der Abstraktion vergessen und verschmähen, den wir zuvor zurückgelegt haben; aber daß er in der That der gerade Richtweg zum Ziele sei, davon wird uns eben die Kenntniß des zweiten Weges bestimmter überzeugen.

Wir sehen zwei jugendliche Gestalten von dem höchsten äußeren und inneren Adel, mit weichen Herzen, mit aller sinnlichen Glut des südlichen Blutes ausgestattet, vereinsamt stehen in zwei Familien, die in Haß und Mord gegeneinander entbrannt sind und die Stadt Verona mit Blut und Aufruhr zu wiederholten Malen erfüllen. Auf dem dunklen Grunde des Familienhasses lösen sich die zwei Figuren desto reiner ab. In Dichtung und Geschichte sind diese Fälle nicht selten, daß gerade in der Trübe sittenloser Zeiten und Umgebungen die heilsten Erscheinungen auftauchen wie Lilien aus dem Sumpfe, und jene Iphigenien und Cordelien mitten in den zügellosen Geschlechtern von titanischer Leidenschaft haben dieß in alter und neuerer Poesie veranschaulicht. Romeo und Julie theilen den Todhaß nicht, der ihre Familien spaltet; sie sind in der Harmlosigkeit ihrer Natur diesem wilden Geiste fremd; eine Liebesbedürftigkeit ist vielmehr gerade auf diesem öden Boden in ihnen zu übergroßer Höhe gewachsen, in Romeo erklärter, in Julie mehr unbewußt, bei jenem mehr im

Gegensatze zu dem entbrannten Straßenkampfe, in dieser mehr in einer geheimen Abwehr gegen die nächste Umgebung in ihrem Hause. Das Haupt seiner Feinde, der alte Capulet selbst, gibt Romeo das Zeugniß, daß Verona sich seiner rühme als eines tugendlichen und wohlgesitteten Jünglings. Wie sehr, unter den steigenden Hemmnissen auf der Bahn ihrer Liebe, sich ein Mißverhältniß und Uebergewicht der gefühligen Kräfte und des Affektes in Beiden rasch und in getriebenem Wuchse ausbildet, so sind beide Charaktere doch ursprünglich auf eine Harmonie ihres geistigen und Gemüthslebens angelegt, mehr von inniger und tiefgehender, als von aufgeregter und ausschweifender Leidenschaft. Es ist nicht der Trieb der Sinne, es ist auch nicht blos jener eigenwillige Trotz, der sie zuletzt in übereiltem Sturze auf gewagten und tödtlichen Wegen zusammenführt, sondern zugleich der Trieb einer rührenden Treue und Beständigkeit über die Grenze des Todes hinaus. Die Eigenschaft des störrischen Eigenwillens, die Lorenzo in Romeo tadelt, die auch in Julie bei ihrem Auftreten gegen der Eltern Heirathsplan in weiblicher Ermäßigung wirksam ist, ist allerdings in beiden ein Erbstück des feindseligen Familiengeistes, aber doch tief überdeckt von der friedlichen Einwirkung angeborner zarter Gefühle. Sie wird in ihnen aufgeregt nur im Unglücke und unter dem Andrange unertragbarer Verhältnisse, aber sie ist auch dann in den harmlosen Geschöpfen nicht nach Außen schädlich, sondern kehrt ihre verderblichen Wirkungen nur gegen sie

selbst. Das was Lorenzo in dem menschlichen Wesen die Grazie nennt, womit der ganze äußere und innere Adel der Natur in Erscheinung und Sitte gemeint ist, bildet dagegen in beiden ihr eigentliches ruhendes Wesen, und wenn Romeo, nach Lorenzo's Worten, in Unglück und Verzweiflung, unter den Einflüssen seines Trotzes, seine Wohlgestalt, seine Liebe und seinen Witz, d. h. seine sämmtlichen äußeren, geistigen und gemüthlichen Vorzüge verunstaltet, so sind diese Vorzüge, diese gleichgemessenen, diese wucherisch zugemessenen Gaben doch seine ursprüngliche Natur, die in ihm wie in Julien in allem Glanze heraustritt, wo Beide in glücklicher Stimmung vereint sind und keine äußeren Verhältnisse den Frieden ihrer Seelen kreuzen und stören. Man vergleiche doch die Regungen dieser Liebe mit jener andern Art im Sommernachtstraume, „die erzeugt aus dem Auge und deshalb gleich dem Auge voll flüchtiger Bilder, Phantasieen und buntem Wechsel ist," um in frischer Anschauung den vollen Abstand dieser Leidenschaft und der hier und dort handelnden Menschen zu ermessen. In den Scenen, wo sich die Liebe zwischen Romeo und Julie entwickelt und im Fluge die Familienfeinde zum Braut- und Ehepaare macht, erscheint die Erhebung dieser Naturen über den gemeinen Unfrieden um sie her und über die persönlichen Vorurtheile, die sich daran zu heften pflegen, in ihrer ganzen Stärke. Die Nichtachtung der Gefahr, die Bereitwilligkeit zu jedem Opfer des Lebens, der Convenienz, der Pietät bewährt die Reinheit und Stärke

ihrer Liebe über jeden Schatten eines Zweifels. In den noch idyllischeren Scenen, wo sich die Liebenden in dem Glückstande der Befriedigung fühlen, hat der Dichter den Ausdruck der Liebe in solcher Weise poetisch gesteigert und ihm eine solche Macht der Empfindung verliehen, daß uns die Wahrheit und der Reiz der Poesie von der Wahrheit und dem Adel dieser Gemüther tiefer und tiefer überzeugt. Und dieß ist in solchem Maaße gelungen, daß der poetische Hauch und der Zauber der über die Liebenden gegossen ist, bei den meisten Lesern selbst die sittliche Strenge des Dichters ganz hat übersehen und überhören machen, eine Thatsache, die den oben erwähnten Vorwurf (des überwiegenden Verweilens auf den Schattenseiten dieser Leidenschaft, dieses Verhältnisses und dieser Charaktere) gewiß vollständig beseitigt.

Wie uns Romeo, noch abgesehen von den späteren Entwickelungen, schon vor seiner Begegnung mit Julie entgegentritt, ist allerdings die Versetzung dieser schönen und edlen Anlage seiner Natur mit unheilverkündenden Bestandtheilen schon frühe entschieden. Dieser Romeo könnte jener Diener der Liebe, unser Gedicht das Buch sein, von dem es in den Veronesern heißt: es sage, daß Liebe in dem allerfeinsten Sinne wohne, aber es füge auch hinzu, daß Liebe den zarten Sinn verwandele und, wie der Wurm die Knospe, so vergifte, „daß schon das Grün im ersten Lenz verwelkt und jeder künftigen Hoffnung schöne Frucht.“ Der weise Lorenzo sah es durch, daß in

die reizbaren Eigenſchaften dieſer tiefbewegten, ſtill heftigen Natur der Kummer verliebt und Elend mit ihr vermählt ſei. Den Familienſtreitigkeiten abgeneigt iſt er frühe vereinſamt und der eigenen Familie entfremdet. Ihm, den die widerwärtige Umgebung drückt, iſt das überwallende Gefühl eingeengt in eine Bruſt, die Niemand findet, dem ſie ſich vertrauen möchte. Von ſeinem Geiſte, von ſeinerem Gefühle ſtößt er Verwandte und Freunde ab, die ihn ſuchen, und wird abgeſtoßen von einer Geliebten, die er mehr in einer idealen Gedankenliebe mit ſich trägt. Verſchloſſen, rathverſchmähend, melancholiſch, von karger Rede, in ſeinen wenigen Worten dunkel und grübelnd, weicht er dem Tage aus, ein Traumdeuter, ein ahnungsvolles Gemüth, von einer verhängnißvollen Natur. Seine Eltern ſtehen ihm ferne, in dem Hintergrunde der Unbedeutendheit; mit ſeinen nächſten Freunden und Verwandten hat er keine innige Beziehung. Der friedliche, ſelbſtgefällige, auf einen eingebildeten Einfluß auf Romeo eingebildete Benvolio iſt zu weit unter ihm; Mercutio eine zu abliegende Natur. Er, und Tybald auf der Gegenſeite, ſind die zwei eigentlichen Träger, die unheilbaren Nährer des feindſeligen Geiſtes beider Häuſer. Tybalt erſcheint als ein Raufer von Profeſſion, unterſchieden durch ſeinen ſchwarzgalligen Groll und durch äußere Eleganz von dem heiteren und cyniſchen Mercutio, der ihn einen Zierbengel nennt. Mercutio im vollen Gegenſatze zu Romeo, iſt bildungslos, obſcön und derb, häßlich (bei Bandello ſchie-

lend), ein schnöder Spötter aller Empfindsamkeit und Verliebtheit, aller Träume und Ahnungen, sprechsüchtig, daß er in seines edlen Freundes Auge in einer Minute mehr spricht als er in einem Monate verantworten kann; von so eingefleischter Gewöhnung an Witz und launige Auffassung aller Dinge, daß er selbst im Gefühle seiner Todeswunde und in der Bitterkeit des Aergers über Urheber und Art der Verwundung die Ausdrucksweise seines Humors nicht verliert. Nach jener Selbstschilderung, die er in den ironischen Ausfall gegen den guten Benvolio kleidet, ist er ein händelsüchtiger Zänker, ein Geist des angeborenen Widerspruchs, auf seine stämmige Kraft voll allzu sicherem Vertrauen, und als ein solcher erweist er sich in der Begegnung mit Tybalt. Unsere Romantiker, nach ihrer Art in den lustigen Gesellen blind verliebt, haben die Ansicht aufgebracht, Shakespeare habe den Mercutio im dritten Akte weggeschafft, weil er nichts mit ihm anzufangen gewußt, weil er seinen Hauptfiguren den Weg versperrt habe. Die Ansicht streitet sich an Absurdität mit dem, was Göthe in seiner unbegreiflichen Bearbeitungstravestie aus dieser Figur gemacht hat. Mercutio selbst stellt sich in jener Scene mit Benvolio in seiner humoristischen Weise sein tragisches Horoskop: Zwei Menschen so voll Zanksucht wie Er, sagt er zu Benvolio, sich selber treffend, würden nicht Eine Stunde lang leben. Und diese Vorhersagung erfüllt sich an dem heißen Tage in der treibenden Hitze der Handlungen alsbald an ihm und Tybalt:

ſie fallen ebenſo ihrer haßſüchtigen Natur zum Opfer, wie Romeo ſeiner liebebedürftigen und ſind in ſeiner anderen Abſicht als dieſer ihm gegenüber geſtellt. Dem unbedeutenden Benvolio nun und dem groben Mercutio zur Seite, der den Gegenſtand ſeiner abgöttiſchen Liebe mit ſchmutzigem Spotte herabzieht, fühlt ſich Romeo nicht aufgelegt, die ſtillen Freuden und Leiden ſeines Herzens mitzutheilen, und dieſe gezwungene Verſchloſſenheit wirkt unheilbringend in ſeine Natur zurück und nach außen auf ſeine Geſchicke. Er trägt ſich, wie wir ihn kennen lernen, mit der Liebe zu ſeiner Roſalinde, einem Weſen die der Gegenſatz zu ſeiner ſpäteren Liebe iſt, eine junoniſche Figur, weiß und von ſchwarzen Augen, an Geiſt und Körper gröber als Julie, für glühende Liebe nicht gemacht, eine Nichte Capulets, die ſeine Werbungen verſchmäht. Das unklare Bedürfniß ſeines Herzens bleibt in dieſer Richtung gegenſtandlos und unbefriedigt, er leidet nach Brookes paſſendem Bilde die quälenden Foltern eines Tantalus, und dieſe empfundene Leere trocknet ſein Gemüth aus wie einen Schwamm. Kein Wunder daß es ſich nachher in dem plötzlichen Rauſche eines namenloſen Glückes übernimmt, das allzumächtig auf dieſe unbefeſtigte Seele anſtürmt, die von Sehnſucht und Entbehrung krank und ausgehöhlt von Kummer iſt.

Die Julie, die ihm dieſe Roſalinde erſetzen ſoll, die Erbtochter des feindlichen Hauſes, lebt, ihm unbekannt, in weiblicher Art unbekümmerter in gleich kummervollen

Verhältnissen. Ein zartes Wesen, klein, von feinen Gelenken, ein Fahrzeug das für starke Stöße und Stürme nicht gebaut ist, lebt sie in einer häuslichen Umgebung, die für sie unbewußt innerlich abstoßender sein mußte, als die Straßenumgebung seiner Freunde in Romeo. So wie Romeo, gehoben vom Glücke, und wo er von seinem kranken Gefühle nicht gebeugt ist, geistreich und scharfsinnig genug erscheint, sich selbst seinem Mercutio an behendem Witze überlegen oder ebenbürtig zu zeigen, so ist auch Julie von ähnlicher geistiger Gewandtheit: eine Italienerin voll schlauer Fassung, von still sicherem Benehmen, auszuweichen und sich zu verstellen gleich geschickt. Sie hat an Entschlossenheit etwas von dem Vater geerbt; in schnellen und witzigen Repliken bleibt sie dem Grafen Paris nichts schuldig; sie wird von dem Vater in seinem Zorn nicht bedeutungslos ein Weisheitskrämer (choplogick) gescholten. Wie kann es ihr, in deren Geist so viele Bewegung, deren Gemüth so zart ist, in deren Natur man auf eine ursprünglich heitere Anlage zurückblickt, in ihrem elterlichen Hause behagen, das geistlos, freudlos und friedlos zugleich ist? Der alte Capulet, ihr Vater (eine meisterhafte Zeichnung des Dichters) ist ein Mann von ungleicher Stimmung wie alle Jähzornigen, ganz geschaffen, den pausenweise ausbrechenden und unterbrochenen Zwist der Häuser zu erklären. Jetzt vergißt er im Eifer die Krücke, um in alten Händen das alte Schwert zu führen, jetzt nimmt er in heiterer

Laune Partei gegen ſeinen raufſüchtigen Neffen für die Feinde ſeines Hauſes, die vertrauend ſeinen Ball beſuchen. Einmal findet er die Tochter zu jung zum heirathen und zwei Tage nachher ſcheint ſie ihm reif zur Braut; zuerſt gibt er, dem werbenden Paris gegenüber, das Schickſal ſeiner Tochter wie der beſte Vater ganz in ihre freie Wahl, dann zwingt er ſie im Ausbruch ſeiner Leidenſchaft zu einer verhaßten Heirath und droht ihr in brutaler Weiſe mit Schlägen und Verſtoßung. Aus Trauer über Tybalts Tod geht er in jener Scene in Wuth, aus Wuth nach der ſcheinbaren Fügſamkeit der Tochter in die äußerſte Luſtigkeit über. Feine äußere Sitten waren von dem Manne nicht zu lernen, der zu den Damen ſeines Balles wie ein Matroſe ſpricht, und innere Sittlichkeit nicht von ihm, der einſt ein „Mausjäger“ war und ſich über die Eiferſucht ſeiner Frau zu beklagen hatte. Die Mutter Capulet iſt zugleich eine herzloſe und unbedeutende Frau, die ſich bei ihrer Amme Raths erholen muß, die in dem höchſten Leiden ihrer Tochter ſich kalt von ihr ſcheidet, die ernſtliche Gedanken hegt, den Mörder Tybalts, Romeo, vergiften zu laſſen. Die Amme Angelica, in ihrem ganzen Charakter ſchon in der Erzählung von Brooke angelegt, iſt dann die eigentliche Herrin im Hauſe, die die Mutter lenkt, die Tochter unterſtützt, den Alten in ſeinem heftigen Zorne zu kreuzen nicht ſcheut, eine unzüchtige Rednerin, deren Umgebung nicht dienen konnte, Julien zu einer Diana zu machen, eine Erzieherin ohne Sitte, eine Vertraute ohne

aushaltende Treue, von der sich Julie zuletzt in plötzlicher Entäußerung trennt. Zu diesen Umgebungen kommt eine conventionelle Werbung des Grafen Paris hinzu, die zum erstenmale das unschuldige Kind nöthigt, in ihrem Herzen zu lesen. Bis dahin hatte sie höchstens für ihren Vetter Tybalt, unter vielen unliebenswürdigen Gestalten ihrer Umgebung die wenigst unleidliche, eine schwesterliche Neigung empfunden. Wie wenig kindliche Gefühle aber die Tochter an diese Familie knüpfen, wird an jener Stelle bis zur Grellheit deutlich, wo ihr, noch ehe sie die schlimmste Behandlung von Seiten ihrer Eltern erfahren hat, bei dieses Tybalts Tode die auffallende Aeußerung entschlüpft: wenn es ihrer Eltern Tod gewesen wäre, so hätte sie sie wohl nur mit gewöhnlicher (modern) Trauer beklagt!

So ist die innere Lage der Beiden beschaffen, als sie sich auf dem Balle zum erstenmale begegnen: sie, durch die Werbung des Grafen, durch ihrer Mutter Anstiften getrieben, die besuchenden Männer zum erstenmale, in aller Jugendfrische, mit fragendem Herzen anzusehen; Er, verstimmt in seiner hoffnungslosen Liebe zu Rosalinden, nicht ohne Grund ahnungsvoll auf der Schwelle eines feindlichen Hauses (wo in der That Tybalt über dieses Eindringen seinen unheilstiftenden Haß gegen Romeo einsaugt), aber lebensverachtend und von kühnen Freunden gestachelt, mit seiner verschmähenden Schönen andere Schönheiten zu messen. Die körperliche Schönheit ist bei

beiden vorausgeſetzt; bei ihrem erſten Anblicke ſein Ausruf: Schönheit zu reich zum Gebrauche, zu theuer für die Erde! Zu dieſen äußeren Gaben treten dann die inneren hinzu. Ihre geiſtige Gewandtheit zu prüfen, ſchaffen ſie ſich ſelbſt die Gelegenheit bei der erſten Begrüßung; ſo daß dieſe ſeltene Verbindung der äußeren und inneren Gaben im erſten Momente ihren feſſelnden und reizvollen Zauber wirkt. Seine erſte Anrede an Julie auf dem Balle iſt ein feines Gewebe geiſtreicher Gedanken; ein Concepten-ſpiel umſchleiert die Erklärung und die Gewährung, das zu gegenſeitigem Wohlgefallen räthſelvoll begonnen, ſcharfſinnig verſtanden und mit Gewandtheit fortgeſponnen wird. Denn dieß eben macht den Reiz dieſer Scene aus, daß wie Romeo auf die ſüßen Erfindungen Juliens in dieſem Streite des Tiefſinns, ſo auch Julie, in ſtillfreudigem Eingehen auf ſeine Bilder, ebenſo befriedigt auf ſeinen Geiſt und Witz zu lauſchen ſcheint, wie auf ſeine Gefühle, daß ſie ſich ſeines Kuſſes freut, aber auch daran, daß er „nach dem Buche" küßt, d. h. in geiſtreicher Wendung und Einkleidung, nach jener Regel des geſchickten Fortſpinnens eines angegebenen Gedankenganges, wie ſie in den humoriſtiſchen Witzſpielen der Zeit beobachtet ward. Fühle ſich der Leſer hinein, daß zu jener körperlichen Schönheit, zu dieſer geiſtigen Ueberlegenheit nun noch der ganze und volle Eindruck der Unverdorbenheit und Reinheit hinzukommt (der ſittliche Eindruck, den wir gewöhnlich beim erſten Begegnen mit Menſchen in richtigem Inſtinkte am

ſicherſten und vollſten empfangen), ſo wird er nachher keinen Anſtoß daran nehmen, wie mit vollen Segeln Beide in der nächſten Stunde ihres Wiederſehens zu Einem Ziele ſteuern.

Wie die Gartenſcene, die auf jene erſte Begegnung folgt, zu nehmen iſt, hat der Dichter in dem Chor am Schluſſe des erſten Aktes in kurzen Worten angedeutet. Romeo hat nur mit Lebensgefahr, Julie überhaupt keine Hoffnung auf ein Wiederſehen; Natur und Neigung treiben die beiden Feinde in Liebe zu einander, und dieß neue Band unlösbar zu machen, treiben die Verhältniſſe nach. Sie müßten die erſte Gelegenheit zu ergreifen trachten, und das Geſchick tritt für Julie und ihre Sittſamkeit erleichternd hinzu: ſie verräth im nächtlichen Selbſtgeſpräche dem lauſchenden Romeo ihre Gefühle und hat dann nichts mehr zurückzuhalten. Abgeſtoßen von dem Werber Paris die Eine, der Andere von der verſchmähenden Roſalinde, ſtürzen ſie um ſo bereiter in die geöffneten Arme. Wie ſollten ſie, in der Mitte des entbrannten Kampfes ihrer Familie, in dem Umſturz aller geſelligen Schranken um ſie her, die Convenienz bedenken, und, wie es Julie nennt, in den Formen bleiben? Zwiſchen der Haſt des Abberufens, in der grauſamen Wahl zwiſchen Nichtwiederſehen und ewigem Angehören, trägt ſie Romeo die Vermählung an, unbedenklich entſchloſſen, den kühnen Schritt auch auszuführen. Wie ſich dabei Sittſamkeit und jungfräuliche Scham mit Liebe und Hingebung, Unſchuld

mit Leidenschaft, der Wunsch glauben zu dürfen mit der Furcht vor einem leichtsinnigen Spiele Romeo's mit ihrer Schwäche zwiespaltig in ihrer offenen Seele streiten; wie sie (ein weiteres Zeichen von ihrem gewürfelten Geiste) in der Hast der Zeit, im Drange der Leidenschaft, alle zu erwägenden Verhältnisse, alle widerstrebenden Gefühle mit einem Worte wenigstens berührt, da die Frist fehlt mit reiferem Nachdenken darauf zu weilen; wie sie zugreift und abwehrt, sagt und widerruft, alle Liebe kundgeben und doch nicht leichtsinnig scheinen will, wie sie seine Schwüre verschmäht und doch der Falschheit der Männer gedenkt, wie sie sich ihres Glückes und der süßesten Ruhe freut und dennoch an diesem nächtlichen Vorgange nicht Freude und ahnungsvolle Sorge darum hat, dieß Alles jagt sich in wunderbarer Fülle in der flüchtigen Zeit und öffnet ein Gemüth von unendlichem Reichthum und Tiefe. Man braucht in diesem Schritte ein Heraustreten aus der weiblichen Natur nicht zu leugnen, aber es ist in der Natur der Menschen und der Verhältnisse, in inneren Beweggründen und äußeren Nöthigungen, ja in der Unschuld des Kindes ohne Falsch und Arg und in ihren besten Zwecken Alles gelegen, was diesen Schritt vor Gott und Welt entschuldigen muß. Der weise Einsiedler selbst gibt in Billigung des Zweckes, in der Aussicht auf die Herstellung des Familienfriedens, seinen Segen zu dem heimlichen Bunde. Ihn macht nur die hastige Gemüthsunruhe seines jungen Freundes besorgt; die verliebte Unge-

duld seines Beichtkindes Julie irrt ihn über die reine Unschuld ihres Schrittes nicht. Der Leser hüte sich, von dieser Seite der inneren Gemüthsbeschaffenheit an der Heldin des Stücks irgend einen Makel zu suchen. Der Deutsche hat vielleicht ein Bedenken — gleich bei dem raschen Kusse bei der ersten Begegnung: aber diese Ehrenküsse in offener Gesellschaft waren in und vor Shakespeare's Zeit eine englische Landessitte, an der man schon in Frankreich, aber nicht in dem Lande Anstand nahm*). In England wieder hat man sich in einer dort sehr üblichen Scheinsittsamkeit an dem Monologe Juliens am Hochzeittage gestoßen: aber nirgends gerade ist Scham und Reiz der Unschuld so bezaubernd ausgedrückt wie hier. Wir wissen von der Amme, daß dem unschuldigen Kinde bei jedem Unerwarteten das Blut scharlachroth in die Wange steigt: so sagt sie es hier selber in einem Bilde, das sie von dem wilden Falken hernimmt, der noch keine Gesellschaft duldet, daß über der Erwartung des Geliebten das ungezähmte Blut die unruhigen Flügel in ihren Wangen schlägt. Was sie dabei denkt und sagt, so hörten wir oben, kleidet sie — als ob sie eigene Gedanken nicht dafür hätte — unbe-

*) In Cavendish's Leben Wolsey's wird erzählt, wie der Graf von Grey einen englischen Edeln bei seiner Frau einführt. Sie redete den Gast so an: „Da Ihr ein Engländer seid, wo es Sitte ist, alle Damen ohne Anstoß zu kussen, so will ich, obgleich es nicht die Sitte dieses Landes ist, so frei sein Euch zu kussen, und so sollt Ihr alle meine Damen begrüßen.“ Ganz so macht in Heinrich V. Katharina die französische Sitte gegen ihren Bewerber geltend.

wußt in die Sprache jener Hochzeitlieder, die von den Edelsten gebraucht und von den Tugendhaftesten angehört wurden. Der Dichter, bemerkt Halpin, den man einmal für einen Barbaren hielt, thut so das Letzte, um auf die Lippe seiner schuldlosen Heldin kein unschickliches Wort zu legen, selbst nicht in dem Augenblick wo sie auf der Spitze ihrer glühenden Leidenschaft steht.

Und nun, nachdem wir diese so angelegten Naturen kennen gelernt haben, wird sie uns aus ihnen selbst, nicht aus zufälligen Fügungen der Glücksgöttin, das Schicksal der Liebenden und ihrer Häuser in einer ergreifenden Folge von selbst verständlich entwickeln. Romeo hat gewiß in seinem Wesen nichts, was in einer thätigen Weise den Streit der Familien unterhalten hätte, aber gewiß hat er auch in seiner verschlossenen Art nichts gethan ihn zu lösen. Diese hinterhaltende Natur wirkt jetzt wieder in ihm. Getragen von seinem jungen Glücke, kehrt er zwar plötzlich wie in ein neues Leben zurück und der kopfhängende Freund setzt den Mercutio durch seinen schlagfertigen Witz in Erstaunen, aber so weit geht sein heiterer Humor nicht, daß er ihn zu freier Mittheilung gestimmt hätte. Er verhehlt den Freunden seine begünstigte Liebe sorgfältiger als seinen Gram um Rosalinden; dieß selbstverschlossene Ausgenießen einer glücklichen Liebe ist sonst selten in des Mannes Art und Natur gelegen. Die Freunde waren seines Vertrauens unstreitig würdiger, als die Amme des Vertrauens der Julie; theilte er sich ihnen mit, so vermied

Mercutio den muthwillig gesuchten Kampf mit Tybalt, so tödtete Romeo den Tybalt nicht, so war die erste Saat des rasch aufgehenden Unheils nicht gestreut. In rücksichtsvoller Mäßigung hat Romeo die Besonnenheit, Tybalt auszuweichen, dem Freunde ein Wort ins Ohr zu raunen aber nicht; viel weniger begreiflicherweise, das lodernde Feuer der Rache zurückzuhalten, als der triumphirende Mörder seines Freundes zurückkehrt. Wie er ihn getödtet hat, preßt er in seiner verstockten, schweigsamen Art in die Worte: Ich Narr des Glücks! die ganze Aussicht auf ein gefürchtetes Schicksal, wie später nach Juliens Tode in Einen Satz seine Verzweiflung und seinen Trotz; eine mehr aus sich herausgehende Natur hätte die beidenmale das Aeußerste durch Mittheilung vermieden. In ihm brennt ein verstecktes Feuer in gefährlicher Flamme; seine leisen Ahnungen werden wahr, nicht weil ein blindes Ungefähr sie eintreffen macht, sondern weil sein unseliger Zug ihn zu besinnungslosen Thaten treibt; er nennt Glück, was das Werk seiner eigensten Natur ist. Er wird nun von dem Herzoge verbannt; und jetzt zeigt uns der Dichter in einer merkwürdigen Parallele die Verschiedenheit der beiden Charaktere in der gleichen Lage des Jammers; die Natur der Geschlechter ist in diesen gegensätzlichen Scenen auf eine bewundernswerthe Weise gezeichnet. Das zärtere Geschöpf, im Momente verzweifelt, ist aus eigener Besinnung bald getröstet, bald sogar zum Tröster geschickt, bald auf heilende Mittel bedacht; der stärkere Mann dagegen ist ganz

niedergeschmettert, ganz unfähig zu eigner Fassung, ganz unzugänglich für fremde Tröstung. Des Weibes Natur ist durch diese Allmacht der Liebe nicht so sehr ihrem Wesen entrückt, des Mannes Kraft und Selbstgefühl hat die Ueberfülle des Einen Gefühls zerstört. Julie hat ihren Vetter verloren, sie hatte zuerst den Tod des Romeo gefürchtet, sie hat dann seine Verbannung zu beklagen, sie hat in ihrer hülflosen Lage mehr Ursache zu Jammer und Qual als Er, in ihre Erschütterungen mischt sich noch momentan, wenn nicht Haß, so doch heftige Unzufriedenheit mit Romeo: all ihre Hoffnung stand ja auf die Herstellung der Familieneintracht, und diese hat Romeo durch Tybalts Tod auf's neue in die Ferne gerückt. Sie eifert in ungerechter Heftigkeit gegen ihn, aber sie bereut es bald und wirft es sich vor, wenn sie an seine eigenen Gefahren denkt. Von diesem letzten Gedanken erfaßt findet sie Muth und Trost, Kraft zu tragen und zu handeln in jenem glücklichen Gleichmaaß des weiblichen Wesens schleunig wieder. Tybalt hätte ja ihn tödten können; sie heißt ihre Thränen zu ihrer Quelle zurückkehren; sie zählt sich die Trostgründe selber auf, auf die der unglückliche Romeo nicht einmal hört, da sie ihm sein Lorenzo aufzählt. Auch sie erschüttert der Gedanke an die Verbannung einen Augenblick mit aller Trostlosigkeit, aber sie ergreift rasch das natürliche Mittel der Beschwichtigung, das ihr die Amme angibt, die Trennung mit dem Wagniß der Vereinigung, der Liebe Leid mit ihren Freuden zu heilen. Ganz anders

der heftige ungestüme Mann in Pater Lorenzo's Zelle, in dem bei dem Worte Verbannung, bei eben diesem Begriffe der Trennung von seiner Geliebten, die langverhaltene innere Bewegung in furchtbaren Jammer ausbricht und ihn der Besinnung und des Handelns unfähig macht, da er beides am nöthigsten hätte. Er hatte die Scene, die Ursache seiner Verbannung, die Aufregung selbst erlebt, er durfte sich in dem unheilvollen Zweikampfe gänzlich vorwurfsfrei fühlen, er hört seinen milden Urtheilspruch aus dem schonenden Munde des Freundes. Alles kommt in unendlich milderer Form an ihn, als an Julie, die ihre verwirrte Amme noch mit irrthümlichen Sorgen folterte. Dennoch findet er in sich nichts von der Kraft des Trostes und der Heilung, wie seine Julie in der gleichen, ja in der schlimmeren äußeren Lage, aber in besserer innerer Verfassung. Er stößt die Last des Segens, die sich auf ihn herabläßt, er weist den Trost und die Aufmunterungen des weisesten Freundes wie ein störrisches Kind von sich, in einem fassungslosen Grame verzagt. Der greise Einsiedler muß ihn warnen, daß „solche elend" sterben; ja was mehr ist in der Lage Romeo's, er muß ihn mahnen, der Freundin zu denken, für sie zu leben, die für ihn lebt, für ihn denkt und handelt. Nicht der Weise allein, selbst die Amme muß ihn und seine Störrischkeit schelten, die selbst der drohenden Gefahr gegenüber taub ist. Wie er die Hand nach dem Dolche führt, wie er besinnungslos niederstürzt, da sieht man ihn allerdings das Maaß seines

Grabes nehmen, besorgt um den Mann, den keine Vorstellung männlicher Pflicht und Würde, den nur die Aussicht auf den Gipfel seiner liebenden Freude, auf die Zusammenkunft mit Julie, sich selber wieder geben kann.

Der Dichter hat zweimal in erschütternden Wechseln der Liebe Freud und Leid dem Paare zu kosten gegeben; wechselnd färbt zweimal die Lust der Liebe ihre Wangen mit Roth und macht die Sorge, ihr Blut austrinkend, sie bleich; dieß alte Lied von aller Liebe, um das sich tausend Dichter und Dichtungen mühten, ist nie in so vollen Tönen gesungen worden. Die erste Katastrophe von Tybalt's Tod folgte auf die Gartenbegegnung, und traf und versuchte Romeo härter; die zweite, die Vermählung mit Paris, folgt der Brautnacht auf dem Fuße und trifft und prüft Julien mit grausameren Streichen. Wenn dort Romeo weniger zu unserem Gefallen bestand, so ist dieß nun bei diesem zweiten Schlage bei Julien der Fall; hatte der Mann dort von seiner männlichen Natur verloren, so entrückt sich Julie jetzt auf Augenblicke ihrer weiblichen Sphäre. Eben durch das Glück von Romeo's Gesellschaft gehoben, hat sie die feine Linie verloren, innerhalb deren sich ihr Wesen bewegte. Schon da die Mutter von ihrer Absicht sagt, Romeo vergiften zu lassen, spielt sie in zu viel innerem Muthwillen mit ihren Worten, wo sie wohl eher in Besorgniß sein sollt; und als ihr die Mutter dann den unerbetenen Gatten ankündigt, hat sie die frühere Schlauheit verloren, mit einer milden Bitte, mit

einem geſchickten Vorwande die Hochzeit zu verſchieben; ſie iſt ſchnöde gegen die Mutter, gerade und offen gegen den Vater, deſſen Laune und Jähzorn ſie dadurch reizt, ſie treibt nachher mit Beichte und heiligen Dingen ein nicht allzu weibliches Spiel. Aber daß wir auch hier das Mitgefühl für dieſes Weſen nicht verlieren, ſo erhebt ſie ſich auch zugleich in derſelben Kataſtrophe gerade in der ganzen ſittlichen Höhe ihrer Natur. Da ſie verlaſſen iſt von Vater und Mutter und zuletzt von der Amme herzlos zur Trennung von ihrem Romeo berathen wird, ſagt ſie ſich los auch von dieſer letzten Stütze; ſie hebt ſich groß über „die alte Verdammniß“, Treuloſigkeit und Meineid, und will Herz und Hand tödtlich treffen, ehe ſie ſich in verrätheriſchem Abfall zu einem Anderen wenden. Wenn Hemmniſſe die Liebe kreuzen, ſteigert ſie ſich zu der äußerſten Höhe, wenn Zwang und Gewalt ſie vernichten wollen, dann wird Treue und Beſtändigkeit die einzige Pflicht. Und das iſt es, was mitten in der tragiſchen Niederlage dieſer Liebe ihren Sieg verherrlicht. Wenn die Liebenden vorher in ſinnlicher Glut arglos nach Glück und Genuß hinſtrebten, ſo eilen ſie nun in ſittlicher Treupflicht dem Tode entgegen, der ſie untrennbar verbinden wird, ohne Bedenken. Ueberreizt durch die An- und Abſpannungen von Glück und Jammer, aufgeregt durch ſchlafloſe Nächte, unkindlich geworden an der Schwelle einer aufgezwungenen Vermählung, öffnen ſich bei Julien die Schleuſen ihrer Hoffnungsloſigkeit, welche weibliche Verſtellung

vorher geſchloſſen gehalten hatte, ſobald ſie allein iſt: ſie iſt zum Tode gerüſtet. Aber noch verliert ſie auch jetzt ihre weibliche Faſſung nicht. Ihr erſter Gang iſt nach Rath bei Lorenzo; ihr letzter Vorſatz der Selbſtmord; dieſer feſte Wille bringt den Mönch zu ſeinen verzweifelten Rathſchägen. Ein ſchauerliches Abenteuer, zu dem ſich Julie unbedenklich entſchließt, obwohl kurz vor der Ausführung die weibliche Natur und Zaghaftigkeit nach ſo viel Aufreizungen einen natürlichen Tribut verlangen. Aber auch zugleich ein künſtlich gewagtes Spiel, das wohl mit der ſorglichen Julie, aber mit einem Manne von ſo ungeheuerer Leidenſchaftlichkeit wie Romeo nicht zu ſpielen war. Er hatte mit Lorenzo ausgemacht, durch ſeinen Diener Botſchaft zu erhalten, aber er hatte auch Julien verſprochen, keine Gelegenheit zu verſäumen, ſeine Grüße zu beſtellen; er hatte den Diener auch zu Julien geſchickt. So weit kreuzt die Ungeduld der Liebe die leidenſchaftloſe Hand des vertrauten Wächters ihrer Schickſale. Balthaſar kommt mit der Trauerbotſchaft von Juliens Tod; ſie trifft auf den Mann, der einſam, in ſeiner unheilvollen Stimmung nur von Tod und Gift, in wachendem und ſchlafendem Zuſtande ſchon vorher getrauert und gebrütet hatte. Die italieniſchen Novelliſten laſſen dann Romeo in langer Rede wüthen; bei Shakeſpeare entſcheidet Ein Satz: „Iſt es denn ſo, dann Sterne trotz ich Euch!“ — den ſtörriſchen Entſchluß voll Unbeſonnenheit, in derſelben wortloſen Verzweiflung eines ſtillkochenden Blutes, die wir an

ihm kennen. Er fordert das Schicksal heraus, das ihm geholfen hätte, wenn er es hätte walten lassen; er kreuzt es mit dem Eigenwillen des verstockten Trotzes, der einmal auf dem Wege des Unheils nur allzu gern, wie in einer Freude der Selbstvernichtung, nach dem äußersten Ziele stürmt. In dieser Bewegung begriffen wird uns Romeo von sittlicher Seite kaum mehr zurechnungsfähig erscheinen. Die Stärke des liebenden Triebes, der ihn mit übermächtiger Gewalt zu der letzten Verbindung mit seiner Julie dahinreißt, die gleiche Innerlichkeit der Treue wie bei Julie, die sich ohne einen entfernten Schatten des Bedenkens unverbrüchlich gebunden fühlt auch der Todten anzugehören und ihr in ihre schauerliche Auswanderung nachzufolgen, wird uns vielmehr in das einzige Gefühl einer schmerzlichen Bewunderung festbannen. Es waren ihm Briefe von Lorenzo versprochen, er fragte zweimal danach, er kann sie nicht abwarten. Er reist nach Verona trotz dem, daß Tod auf seiner Anwesenheit steht. Er kauft das Gift; der geschlossene Laden muß sich am Feiertag öffnen; daß er dem Apotheker Todesstrafe bringt, macht ihn nicht irre; über die Ursache des Unnatürlichsten keine Frage. Er hat unterwegs die Erzählung seines Dieners von Paris' Werbung nur mit betäubten Ohren, er hat sie *nicht* gehört. Er geht nicht zu Lorenzo, den ersten Gang seiner Julie in der ähnlichen Lage. Der Tod ist sein einziger, sein erster und nicht wie bei Julie sein letzter Gedanke! Er kam ja doch nie zu spät und konnte nie versäumt werden!

So kommt er auf den Kirchhof. Er trifft in seinem grimmig wilden Muthe auf Paris der ihn hemmen will, er weiß daß er den Mord eines schuldlosen Unbekannten begehen wird, dieß Bedenken hält ihn nicht auf in seiner blutigen Hast. Shakespeare selbst hat diesen Zug der Ermordung des Paris der Erzählung der Novelle hinzugegeben. Nun sieht er seine Julie unentstellt, in ihrer ganzen Schönheit und Frische, wie lebend liegen; es macht ihn nicht stutzig. Er hat das schärfste Gift genommen; ein milderes hätte vielleicht Gegenmittel erlaubt. Er stürmt auf seinen Tod; es treibt diesen eigenwillig willenlosen Geist nur der Eine Gedanke, seine lecke Barke an den zerschmetternden Felsen zu treiben. Eine größere Macht, der wir uns nicht widersetzen können, so sagt der edle Lorenzo, hat die rettenden Plane zerstört. Es war wesentlich nur die furchtbare Macht der Leidenschaft in Romeo; es bewährt sich an ihm, was Shakespeare in Hamlet sagt, daß die Liebe mehr als irgend eine andere Leidenschaft, die uns unterm Monde quält, ungestüm von Art sich selbst zerstört und zu verzweifelten Entschlüssen leitet. Wir haben keinen blinden Schicksalsfall anzuklagen und keine willkürliche Strafübung des Dichters, sondern diese wühlende Natur, in der Gewalt eines einzigen beglückend-unseligen Gefühles, zerbricht sich selbst die Steuer seiner Erhaltung und übt an sich seine eigene Gerechtigkeit. Der Dichter konnte die nicht leben lassen, die sich selbst verdarben. Und es ist eine klägliche Weichherzigkeit,

daß man hier und da in Bearbeitungen das Paar hat leben lassen, zur großen Freude des Publikums, das dem Tiefsinne des Dichters nicht gewachsen war. So wie es auf der anderen Seite in den alten Novellen eine widerliche Barbarei ist, daß Julie erwacht, während Romeo noch lebt. Darüber hat Schlegel vortrefflich geredet. Der Qual und Erschütterung war vorher schon genug; die schuldlosere Braut, an die Geschicke des Mannes in Glück und Unheil gebunden, hat wohl verdient, im Drange der Schicksale wie ohne Besinnen rascher zum Ende zu kommen, und es wird ihr billig erspart zu erfahren, wie nahe und möglich die Rettung gewesen war. Bei den italienischen Novellisten galt es nur um Verlängerung der Folter und vor Allem um eine Gelegenheit zu einer letzten pathetischen Rede. Diesen äußersten Erschütterungen ist unser Dichter aus dem Wege gegangen; er hat sie nur weise vorangeschoben, da wo Julie Tybalt's Tod erfährt, wo Romeo verzweifelt bei Lorenzo erliegt, Scenen, die die italienischen Novellen nicht haben, die in dem Drama vortrefflich dem Zwecke dienen, uns mit diesen reizbaren Naturen erst bekannt zu machen und uns auf die Katastrophe ihrer Schicksale vorzubereiten. Am Ende, wo das Aeußerste geschehen war, war es menschlicher, mit Qualen sparsam zu sein und vielmehr der Seele wieder Fassung zu geben. Ueber dem Grabe dieser ungemessenen vereinzelten Liebe erlischt der unversöhnliche allgemeine Haß, und den Familien und der Stadt wird der Friede wiedergegeben.

Wie dieſe Heftigkeit der Liebe nur unter dem einengenden Haſſe der Familie und unter der ſteten Furcht der Störungen entſtehen konnte, ſo ſchien der Haß der Familien nur gelöſcht werden zu können durch dieſen Opfertod ihrer edelſten Glieder. Die Fülle der Liebe, die ſie getödtet, fließt über nach ihrem Tode und ihr vergoſſenes Blut befruchtet die Verſöhnung, die früher nicht wurzeln konnte. Das Glück ihrer Liebe war, wie es im Sommernachtstraum heißt, flüchtig, wandelbar, kurz, wie ein Schall, ein Schatten, ein Traum; ſchnell wie der Blitz, der in ſchwarzer Nacht in einem Winke Himmel und Erde beleuchtet und gleich darauf von der Finſterniß wieder verſchlungen wird; aber in dieſem Blitze entlud ſich auch die gewitterſchwangere Luft, die über dem Staate von Verona hing, und auf die letzte vorübergehende Verfinſterung folgt die erſte dauernde Heitere.

Wir laſſen noch wenige fragmentariſche Worte folgen über die Schickſale dieſes Stückes auf der Bühne. Unter Shakeſpeare's Werken eignen ſich wenige ſo wie dieſes, auf dem Theater zu aller Zeit zeitgemäß zu bleiben. In ſeinen Tagen ſpielte Burbadge den Romeo, und durch ſein Spiel gehoben muß dieſe Tragödie ohne Zweifel ein Lieblingsſtück des Publikums geweſen ſein, da ſchon die erzählte Geſchichte von Romeo und Julie vor Shakeſpeare's dramatiſcher Behandlung nachweislich ein ſehr populärer Gegenſtand der Lektüre war. Bei der Wiederbelebung des engliſchen Theaters im achtzehnten Jahrhunderte, als

Garrick das Stück wieder auf die Bühne brachte, hatte es 80 Jahre lang geschlafen. Garrick gab es in Drurylane und spielte gewöhnlich den Mercutio; als sich aber Barry von ihm trennte und 1749 das Stück (er selbst mit Mrs. Zibber die Hauptrollen) in Coventgarden gab, studirte er Miß Bellaney die Julie ein und übernahm nun selbst den Romeo, dessen Begriff er Barry früher angegeben hatte; auf beiden Theatern wetteiferte das Stück dann in häufigen Aufführungen. Aber welches Stück! Garrick war mit Romeo und Julie, wenn man den Werth und die Bedeutung der Sache auffaßt, noch schmählicher umgegangen als mit der Zähmung einer Widerspenstigen, oder als unser Schröder seiner Zeit mit Shakespeare'schen Stücken in Deutschland bearbeitend zu verfahren pflegte. Denn hier ist gleich im Anfange des Stückes die Rosalinde gestrichen und Romeo seufzt bereits hinter dem Vorhange um Julien; aller Schmelz jener hochpoetischen lyrischen Stellen ist einer flauen Bühneneleganz gewichen, und ihr sind auch die heftigen Scenen Juliens mit Capulet und mit Paris geopfert. Und was dem Ganzen die Krone aufsetzt: dieß ist die Bearbeitung, wo Julie erwacht, während Romeo noch am Leben ist, und wo sich die Folter durch einen langen Dialog voll schaler Komödienphrasen hinschleppt! Dieser Garrickirte Romeo und Julie scheint sich aber in England bis auf die neueste Zeit forterhalten zu haben. Vor wenigen Jahren erst (1845) wich diese Bearbeitung in Haymarket dem ächten Stücke, als zwei amerikanische Schwestern in

London gastirten und die Rollen von Romeo und Julie spielten. Dieß muß denn eine Bühnen-Travestie des ächten Textes gewesen sein, die doch die geschriebene des Garrick noch überboten haben wird; und es ist dem Londoner Publikum wahrlich keine Ehre, die Stücke ihres großen Dichters dem neuen Spektakel eines weiblichen Romeo zu Liebe mit Beifall und Vergnügen hinzuopfern. Mit Recht eifert Georg Fletcher in seinen Studien über Shakespeare (1847) über diese unnatürliche Personation und beklagt die Zeit, wo unter Männern die Mannheit so geschwunden sei, daß man nicht einmal empfunden habe, in wie ganz verschiedener Weise diese Leidenschaft der Liebe sich in beiden Geschlechtern äußert, und wie es eine „empörend widernatürliche Absurdität ist," wenn ein Weib, auch das männischste, das furchtbare Pathos ausdrücken soll, das Romeo in der Zelle Lorenzo's ergreift. Indem aber Fletcher in eben jenem Buche uns das Spiel der Miß Helene Faucit als Julie rühmt und dabei die beiden Hauptcharaktere entwickelt, gibt er uns zwar ein Beispiel eines in der That gewissenhaften Studiums, aber wir empfangen keinen großen Begriff von dem Begriffe, den er sich von dem Ganzen des Stücks und seiner Helden gebildet hat. Er kehrt zu dem Standpunkte der alten Novellisten zurück und sieht das liebende Paar nur unter dem Einfluß ihrer Sterne leiden, ganz unabhängig von irgend einem Fehler ihrer Charaktere oder ihres Handelns. Er sieht in ihnen Figuren von der ungestörtesten inneren und äußeren Har-

monie, er leugnet ihren Eigenwillen, er ſieht in Beiden Heroismus, kaltes Blut, erwogene Entſchlüſſe, in Romeo nur Stärke, nicht Schwäche des Charakters, nur Feſtigkeit und keine Uebertreibung; er ſieht Alles wie ein Schauſpieler, der von ſeiner Lieblingsrolle jedes Stäubchen wegreibt, um vor einem oberflächlichen Publikum in ganz ungetrübtem Glanze der Idealität zu erſcheinen. So ſchwer wird es ſelbſt ſonſt verſtändigen und aufmerkſamen Bewunderern dieſes großen Dichters, nur eine ſo grobe Reflexion zu machen, wie die iſt, daß Shakeſpeare ſolche Ideale niemals und nirgends gezeichnet hat! Wie viel ſchwerer muß es ſein, im Einzelnen ehrfürchtig vor ſeiner Ueberlegenheit zu bleiben und nie an ihm zu mäkeln, ohne ſich vorher aufs Gewiſſen geprüft zu haben, ob nicht, was wir für Fehler anſehen möchten, gar ein Vorzug ſein möchte. Wenn irgend Jemand dieſe Ehrfurcht vor Shakeſpeare's Arbeiten beſaß, ſo war es unſer Göthe, der ſich auch in ſeiner Demuth neben ihm fühlen durfte; und doch wie hat auch er gerade ſich dieſem Stücke gegenüber gebärdet! Er hat von Mercutio und der Amme geſagt, ſie ſeien nichts als poſſenhafte Intermezziſten! er hat die Art wie Schroeder Shakeſpeare's Stücke kürzte und änderte, ſelbſt in ſeiner Bearbeitung Romeo's und Juliens nachgeahmt und hat dabei den Mercutio eine ſo alberne Rolle ſpielen laſſen, daß es ſelbſt dem allbewundernden Franz Horn über allen Begriff ging. Wie ſoll man ſich wundern, wenn Garrick geſchah was einem ſo großen Genius

geſchehen konnte? Wie ſoll man, wenn dergleichen in Weimar Statt fand, über irgend etwas erſtaunen was ſonſt wo von Mißhandlungen dieſes Stückes in Deutſchland vorfiel? Wir haben es auf den Bühnen größerer Städte aufführen ſehen in ſolcher Weiſe, daß wir vollkommen begriffen hätten, wenn man im Publikum Kotzebue für einen größeren Dichter gehalten hätte. Dagegen erinnern wir uns einer vortrefflichen Aufführung unter der Leitung Grüners, eines bekannten Zöglings Göthe's, der wir vor mehr als zwanzig Jahren in Darmſtadt beiwohnten. Sie war mit mittleren Kräften ausgeführt, aber das Stück war verſtanden und unverändert; es war nicht Alles wie es ſein konnte und ſollte, aber es war dagegen auch nichts was nicht ſein ſollte; die Direction war vortrefflich, die Auffaſſung des Stückes ächt, die Einübung ſtreng: dieß ſind die erſten Requiſiten, ohne die man nie an eine Darſtellung Shakſpeare'ſcher Stücke denken ſollte.

Der Kaufmann von Venedig.

Wir haben bisher absichtlich die Stücke der zweiten Periode Shakespeare's, die sich nach ihrer Fabel oder selbst nach ihrem Grundgedanken um das Thema der Liebe drehten, in einer ununterbrochenen Reihe zusammengestellt, deren Endpunkt nach Zeit, Inhalt und Bedeutung Romeo und Julie bildet. Der Kaufmann von Venedig, der nach Sinn und Materie in diese Reihe nicht gehört, indem der Liebeshandel darin nur eine nebengeordnete Bedeutung hat, fällt der Zeit seiner Entstehung nach wohl vor Romeo und Julie, etwa gleichzeitig mit dem Sommernachtstraum. Nach Henslowe's Tagebuch ist im Jahre 1594 eine „Venetianische Komödie" gegeben worden, und es wäre wohl möglich, daß dieß unser Stück gewesen war. In den äußeren Formen, in der Versification, in den wenigen doggrel Versen und überschlagenden Reimen, die sich in dem Stücke finden, würden wir den Beweis für das höhere Alter desselben weniger suchen, als in einigen in-

nerlichen Kennzeichen, die es mehr zu den früheren Stücken hinaufrücken. Die Anspielungen auf antike Mythe sind hier viel häufiger, als in Romeo und Julie; die größere Unzartheit in der Unterhaltung edler Frauen ist dem, was wir in Verlorener Liebesmühe beobachteten, die Ueberschau der Freier der Portia dem, was man in den Veronesern findet, zu vergleichen. Lanzelot scheint fast auch dem Namen nach nur ein Ableger von dem Lanz der Veroneser zu sein; das Gegenbild des Verhältnisses Jessica's zu ihrem Vater in der Scene Lanzelot's mit dem seinigen ist ganz in der Art gehalten, wie das Aehnliche in den Veronesern; wie er dem Alten den Weg weist, dieß erinnert ganz an die Scherze der römischen Komödie. Dieß Alles sind Familienähnlichkeiten mit den älteren Stücken, denen Romeo und Julie schon fast ganz entwachsen ist.

Die Fabel des Kaufmanns von Venedig ist aus zwei ursprünglich getrennten Erzählungen von dem Rechtshandel um das Pfund Fleisch und von den drei Kästchen zusammengeschmolzen. Beide finden sich in der bekannten Sammlung der gesta Romanorum; die Anekdote mit den drei Kästchen sehr kurz und einfach, aber fast mit demselben Inhalt der Inschriften, wie sie in unserem Stücke lauten. Die der Hauptfabel verwandteste Erzählung findet sich in dem Pecorone von Giovanni Fiorentino (aus dem vierzehnten Jahrhundert, gedruckt 1554) in sehr roher und abenteuerlicher Gestalt. Das Verhältniß, das bei Shakespeare zwischen Freund und Freund (Bassanio und Antonio)

Statt hat, ist dort zwischen Pflegevater und Pflegesohn. Der Letztere wirbt um eine Frau von Belmont, die mit Circeischer Arglist ihre Freier und so auch diesen berückt und ihm zweimal sein Schiff nimmt. Das drittemal rüstet er sein Schiff mit fremdem Geld, gegen Verpfändung des Pfundes Fleisch von Seiten seines Pflegevaters; er gewinnt dießmal, klüglich gewarnt, die Frau, die auch nachher den Richter in dem Processe macht. Selbst das Spiel mit den Ringen, das den Hauptinhalt des fünften Aktes unseres Drama's bildet, fehlt nicht: so daß nur an die Stelle der Zauberkünste der Frau von Belmont die Anekdote der drei Kästchen gesetzt und das dreimalige Unternehmen auf Eines zurückgeführt ist. Man hat richtig bemerkt, wie geschickt diese Zusammenschiebung zweier gleich wunderlicher Abenteuer war, um die Uebereinstimmung herzustellen, die zu künstlerischer Illusion unentbehrlich ist. Der Anstrich des Unwahrscheinlichen auf beiden Theilen versetzt wirksamer in die romantische Welt, als es ein vereinzeltes Abenteuer dieser Natur gekonnt hätte; die Bildlichkeit des Testaments paßt zu der des Processes; die geschickte Verbindung bringt jene Wahrscheinlichkeit hervor, die wir aus der Wiederholung ähnlicher Verhältnisse abstrahiren, auch wenn sie uns an und für sich ganz fremdartig sind. Englische Uebersetzungen der erzählenden Quellen dieser Fabel gab es, so viel wir wissen, zu Shakespeare's Zeit nicht. Vielleicht aber ist der Stoff des Stückes, und zwar in dieser Verschmelzung der beiden ursprünglich getrennten

Erzählungen, schon vor Shakespeare in einem älteren Stücke bearbeitet gewesen. Gosson in seiner „Schule des Mißbrauchs," einem Pamphlet das wir schon mehrfach erwähnt haben, spricht nämlich (1579) von einem Stücke „der Jude", dessen Inhalt „die Habsucht weltlicher Freier und die Blutgier der Wucherer" darstelle. Man sieht wohl, daß dieß so treffend auf die beiden vereinigten Bestandtheile unseres Stückes, die Freier der Portia und Shylock passt, daß kaum zu zweifeln ist, es habe jenes Stück diese Materie bereits behandelt; so daß dann Shakespeare vielleicht auch im Kaufmann und in Romeo und Julie, wie in so vielen anderen Fällen, schon vorbereitete ältere Stücke zur Benutzung vor sich hatte. Was in jenem muthmaßlichen Vorläufer des Kaufmanns geleistet sein mochte, kann man natürlich nicht wissen; in jenen alten Novellen war für Shakespeare kaum das Gerippe zu gebrauchen. Aus jenen müßigen Anekdoten voll der unwahrscheinlichsten Abenteuerlichkeit hat er ein Stück voll der tiefsten Lebensweisheit gebildet, das, wenn man die romantische Einkleidung und die Steigerung der Leidenschaften abstreifen will, mehr als viele andere seiner Werke als ein Spiegel angesehen werden kann, der gerade die gemeine Wirklichkeit der Welt vortrefflich abbildet.

Nichts vielleicht ist für das Verständniß Shakespeare's so belehrend, als neben unseren eigenen Betrachtungen seiner Werke unterweilen, bei auffallenderen Gelegenheiten, die Erklärungen anderer Ausleger herlaufen zu lassen,

um in einer Reihe doppelter Erläuterungen durch Vergleichung dem Wesen Shakespeare'scher Dichtung näher und näher zu dringen. Wir werden dadurch inne, wie sehr verschieden die Gesichtspunkte sind, aus denen man diese Gedichte auffassen, und wie man selbst nicht ohne einen gewissen Grad und Schein von Richtigkeit mehrere Ansichten über Einerlei Stück aufstellen kann: was nur ein Beweis für den Reichthum und die Vielseitigkeit dieser Werke ist. Zugleich wird uns dieß Anlaß geben, uns selbst zu prüfen, ob wir die Unbefangenheit, die reine Empfänglichkeit nicht verlieren, die Dichtungen unseres Meisters so viel als möglich ohne alles unser Zuthun auf uns wirken zu lassen, um der Einen Idee möglichst nahe zu rücken, die den Dichter bei seiner jedesmaligen Schöpfung selbst bewegte, und diese Eine aus den vielerlei Ideen allein auszuheben, die jene bedeutendere jener Schöpfungen in den denkgewandten und ideensüchtigen Köpfen unserer Zeit anzuregen fähig ist. Es wird uns ferner durch jene vergleichende Erklärung Gelegenheit werden, wiederholt zu zeigen, wo eigentlich der Schlüssel zu Shakespeare's Werken zu finden ist und welcherlei Art die leitenden Gedanken sind, nach denen er seine Stücke gestaltet hat.

Ulrici bemerkte schon ganz richtig, daß in diesem Stücke der bindende Faden bei den auseinandergehenden thatsächlichen Verhältnissen sehr versteckt liegt. Der Dichter hat sich hier weit nicht die Mühe gegeben, wie in Ro-

meo und Julie, durch ausdrückliche Sentenz und Lehre seine Absicht nahe zu legen. Ulrici (und so auch Rötscher) fand den Grundgedanken des Kaufmanns von Venedig in dem Satze: summum jus summa injuria. Mit Geschick und Scharfsinn hat er die einzelnen Theile auf diesen Mittelpunkt zurück bezogen. Der Proceß, in dem Shylock den Buchstaben des Rechts geltend macht und von dem Buchstaben des Rechts rächend getroffen wird, tritt so in die richtige Mitte des Stücks. Die Willkührlichkeit der letzten Bestimmung, in der Portia's Vater die ganze Strenge seines väterlichen Rechtes geltend zu machen scheint und, wie Portia selbst klagt, dem Eigner sein Recht vorenthält, rückt den zweiten Bestandtheil des Stückes, die Geschichte mit den Kästchen, mit jenem Haupttheile in der gleichen Idee zusammen. Jessica's Flucht von ihrem Vater bildet dazu den Gegensatz; dort ist das Recht Unrecht, und hier das Unrecht Recht. Auf der schärfsten Spitze erscheint die Verwickelung von Recht und Unrecht zuletzt in dem Streite der Liebespaare im letzten Akte. Selbst Lanzelot's anfängliche Erwägungen über das Recht und Unrecht seines Weglaufens, sein Tadel der Jessica im vierten Akte fällt in diesen Gesichtspunkt hinein. Es wird endlich das Gewicht begreiflich, das Portia in ihrer Rede an Shylock auf die Gnade legt: nicht das strenge Recht, nur mildernde Billigkeit kann die Gesellschaft zusammenhalten.

Allein schon wenn wir auf die äußerliche Zurichtung

des Stückes sehen, so lassen sich auf diesen Gedanken nicht alle die wesentlichen handelnden Figuren zurückbeziehen, eine Forderung, die man an alle reiferen Werke unseres Dichters stellen darf. Bassanio, der unter den handelnden Hauptfiguren der zwei getrennten Abenteuer, Antonio und der Portia, eigentlich die bindende Mittelperson ist, hat mit jenem Satze nichts zu thun. Die Freunde und Schmarotzer des Antonio, die Freier der Portia ebensowenig. Der Vater Portia's überdieß heißt ein frommer heiliger Mann, der die Verordnung mit den Kästchen aus Wohlwollen, in einer Art Eingebung, keineswegs in strenger Anwendung väterlicher Gewalt hinterlassen hat. Wollten wir aber auch diese Gründe, die wir aus der Verflechtung der handelnden Charaktere mit dem Grundgedanken des Stückes entnehmen, gar nicht in Anschlag bringen, so würden wir glauben, daß man einen Satz der Reflexion, wie den obigen, aus fast keinem der Shakespeare'schen Stücke ohne Zwang herauslesen wird. Auf solche Sätze, auf solche Erklärungen kommt man nur, wenn man die Fabel, die Handlung in diesem oder anderen Stücken als den Mittelpunkt betrachtet, um den es sich handelt. Ulrici thut so: er nennt dieß Stück ein Intriguenlustspiel, wie auch den Cymbeline, mit dem er es zusammenstellt, eine Bezeichnung, die noch unendlich viel unpassender als für den Kaufmann für das letztere Stück, den Cymbeline, ist, der vielmehr zu jenen großartigsten Werken des Dichters gestellt werden muß, die wie Lear gleichsam den Reichthum

eines Epos in den engen Raum eines Drama's bannen. Für Ulrici iſt die Fabel des Stückes das Gegebene; für uns, die wir die Gattungen nicht ſo ſcheiden, da ſie auch Shakeſpeare nicht geſchieden hat, dem vielmehr aus jedem Stoffe naturwüchſig nach inneren Geſetzen eine eigen geſtaltete Form entſprang, für uns iſt ſie nur das Gewordene. Dieſer Shylock knüpft erſt den Knoten dieſer Handlung mit dieſem Antonio, durch dieſen Baſſanio zuſammen; dieſe Menſchen und ihre Charaktere und Triebfedern ſind unſerem Dichter vor dem Knoten, der ſich aus ihrem Zuſammenwirken erſt ſchlingt. Es ſei, daß der Stoff dem Dichter überliefert war, und daß er ſich, hier wie in Ende gut Alles gut, auch an die wunderlichſte aller Materien gewiſſenhaft gebunden halte: das was ihn und ſeine Dichtung erſt macht, worin er ſeine freieſte Bewegung behauptet, von wo aus er den Bau ſeiner Stücke entwirft und ſelbſt die gegebene Handlung erſt wiederſchafft, ſind immer die Menſchen und die Beweggründe ihrer Handlungen. Hier iſt der Dichter immer Er ſelbſt, immer groß, immer erfinderiſch und urſprünglich; die Fabel ſeiner Stücke iſt meiſt entlehnt, oft abenteuerlich, ohne Wahrſcheinlichkeit und an ſich ohne Werth. Er läßt ſie unbekümmert ſtehen, als ein dichteriſches Symbol für jedes Aehnliche, was in der Wirklichkeit möglicher wäre; er forſcht nach der Menſchennatur, nach den Eigenſchaften und Leidenſchaften, die ungefähr ſolch eine Handlung zu begehen fähig wären, und er gibt nun das Triebwerk dieſer Leidenſchaften, dieſer Ge-

müths- und Charakteranlagen, in einem einfachen Bild der Anschauung, aus dem man zu einem zusammengesetzten Erfahrungssatz, wie der obige ist, wohl niemals hingeleitet wird. Was man den leitenden Gedanken, die wirkende Seele in Shakespeare's Stücken nennen kann, das spricht immer ein einzelnes Verhältniß, eine einzelne Leidenschaft oder Charakterform schlicht und einfach aus. Was die Natur und Art der Liebe und der Eifersucht ist, was dort die Ruhmsucht für Seifenblasen aufwirft, wie hier die Unentschlossenheit sich um ihre Aufgabe krümmt, das sind die Bilder, die Anschauungen, die uns Romeo und Othello, verlorne Liebesmühe und Hamlet vorführen, und aus denen uns des Dichters Absicht auch ohne allen Lehrspruch und Betrachtung, selten aus der Handlung und Fabel an sich betrachtet, immer bei näherer Untersuchung der Triebfedern der Handelnden entgegenspringt. Ganz so, wie Shakespeare selbst im Hamlet von der Kunst verlangte: daß sie der Natur den Spiegel vorhalte, ein Abbild des Lebens, der Menschen und ihrer wirkenden Kräfte gebe, wodurch sie zwar sittlich und sittigend, aber auf dem reinsten dichterischen Wege wirkt, durch Abbild, durch lebendige Darstellung und poetische Erfindung. Des Menschen Tugenden und Laster anschauen und kennen, sie abspiegeln und kennen lehren, in ihren Quellen, ihrem Wesen und Wirken und ihren Folgen, und so zwar, daß er den Zufall dabei ausschließt und die Willkühr bannt, die in einer geordneten Welt keinen Raum haben kann, das ist die ganze

Aufgabe, die Shakespeare an den Dichter, die er an sich selber gestellt hat.

Wir wollen sagen, welche Betrachtung der Kaufmann von Venedig in uns selber angeregt hat. Wir haben oben gehört, wie Gosson die Moral eines Stückes, dessen Inhalt wir als denselben mit dem des Kaufmanns vermutheten, bezeichnete: es habe die Habsucht weltlicher Freier und den blutigen Sinn der Wucherer dargestellt. Es läßt sich an mehrfachen Beispielen nachweisen, daß man in Shakespeare's Zeit Gedanken und Absicht eines Bühnenstücks immer in einen solchen einfachen, praktisch moralischen Begriff faßte.*) In einer ähnlichen Weise müßte man, um

*) In seiner „Apologie für Schauspieler" (1612) führt Thomas Heywood, aus Shakespeare's Schule, Melpomene redend ein, und aus dieser Stelle sieht man ausführlich, wie die Dichter ihr dramatisches Geschäft mit ethischen Zwecken rechtfertigten und wie ihr Augenmerk auf die Charakteristik Eines Lasters oder Einer Leidenschaft gerichtet war:

Bin ich Melpomene, die tragische Muse,
die Scheu gebot den Zwingherrn dieser Erde,
und ihre Thaten spielt' auf offner Bühne,
sie mit der Furcht der Sünde schlug, furchtlos
ihr Leben schreibend in blutrother Dinte,
und spielend ihre Schmach vor aller Welt?
Traf ich das Laster nicht mit ehrner Ruthe,
enthüllte Mord, beschämte üppige Lust,
entlarvt' ich den Verrath nicht, daß die Sonne
auf all die schnöden Sünden deutend schien?
Hat diese Hand nicht grimme Wuth gezähmt,
den gift'gen Neid mit eignem Pfeil getödtet,
der Habsucht Schlund gefüllt mit fluß'gem Gold
den weiten Bauch der Schwelgerei zersprengt,

im Geiste der Zeit zu bleiben, den Kern der Stücke jener Zeit immer bezeichnen, und man sollte dabei selbst die Gefahr nicht scheuen, trivial zu erscheinen. Wir können nach unserer Weise in mehr abgezogener und anspruchsvollerer Form sagen: das Verhältniß des Menschen zum Besitze zu schildern, sei die Absicht des Dichters im Kaufmann von Venedig gewesen. Je alltäglicher dieß scheinen möchte, desto bewundernswerther ist das, was Shakespeare in seiner Verkörperung dieses Gegenstandes außerordentliches, tiefsinniges und poetisch Großes geleistet hat.

Wenn wir zurückblicken auf die Stücke, die wir bisher durchgegangen, noch mehr aber wenn wir die übrigen Werke dieser Zeit alle durchlaufen haben und am Schlusse dieser Periode auf Shakespeare's Leben zurückkommen werden, werden wir unseren Dichter in dem ganzen Zeitraume und in fast allen Werken, die in ihm entstanden, gleichsam mit einem einzigen großen Gedanken ringen sehen, der uns zuletzt in ihm selbst einen Kampf veranschaulichen wird, in dem seine edlere geistige Natur die niedere äußere Welt durchkämpft und überwindet: gewiß eines der merkwürdigsten Schauspiele aus dem inneren Leben eines Menschen, wie fragmentarisch auch die Züge sind, mit dem wir es zeichnen müssen. Wir haben früher schon angedeu-

---

des Trunkenen Gall ertränkt im Rebenblute?
Dem Stolz wies ich sein Bildniß auf der Bühne,
die Häßlichkeit, die ihm sein Spiegel hehlte,
und lehrt ihn demuthsvoll davon zu gehn.

tet, daß wir in den hiſtoriſchen Stücken, welche faſt ſämmtlich in eben dieſe Zeit gehören, die Beſchäftigung mit dem Einen Grundgedanken nachweiſen werden: es führe in dem großen Weltleben, in Staaten- und Regentengeſchichte nicht minder wie im Privatleben, Alle Betrachtung darauf hin, daß Verdienſt, Thaten, Charakter, Bildung, innerer Werth und Größe über Ahnenrecht, Rang und äußere Anſprüche hinausgehen. In den Stücken, die wir zuletzt durchlaufen haben, hat der Dichter überall einen widerſtrebenden Stand genommen gegen alles Scheinweſen, gegen falſche wandelbare Freundſchaft und Liebe, gegen eiteln Prunk mit Gelehrſamkeit, mit Geiſtesheroismus, mit Witz, gegen alles Scheinverdienſt und Einbildung auf Ahnen und Adel, gegen Scheintapferkeit und Renommiſterei, ſelbſt gegen die Scheingeſtalt des Mannes, der unter dem Gewicht einer edelſten Leidenſchaft erlegen iſt. Wir wollen an dieſer Stelle auf einen Zug aufmerkſam machen, der, wenn irgend Einer in Shakeſpeare's Werken, gradaus zu einer Anſchauung der perſönlichen Natur des Dichters führt. Auf keinen Gegenſtand kommt Shakeſpeare ſo oft in Sprüchen und in ſatyriſchen Ausfällen bis zur heftigſten Bitterkeit zurück, als auf die damals aufkommende Zeitſitte, falſches Haar und Schminke zu tragen und Jugendzier und Friſche in dieſer Weiſe auf Haupt und Wange zu lügen. Nichts drückt einfacher als dieſer Zug den innerlichen Abſcheu aus, den Shakeſpeare in einer ganz wahren und unverſtellten Natur gegen jeden Flitter und Firniß

im physischen wie im moralischen Menschen in sich trug. Die Summe von all dem ist, daß des Dichters Geist und Gedanke frühe hinwegstrebte von dem äußerlichen nach dem inneren Wesen, nach dem Mark und Kern eines ächten und würdigen Lebens und Daseins, und daß er in diesem höchsten Sinne, immer größer und weiter schauend, seine Dichtungswerke empfing, zeitigte und gebar.

Hier in diesem Stücke nun ist dieser vielbeschäftigende Gedanke von dem Dichter in seinem eigentlichen Kern und Mittelpunkt zusammengefaßt worden. Der Gott der Welt, das Bild des Scheins, das Symbol alles Aeußerlichen ist und heißt das Geld bei Shakespeare und im Sprüchworte überall. Das Verhältniß der Menschen zum Besitze, zum Gelde prüfen, heißt ihren inneren Werth auf die feinste Wage legen und von einander scheiden, was am Unwesentlichen, an den „auswendigen Dingen" hängt, und was sich in innerer Natur zu einer höheren Bestimmung in Beziehung setzt. Als Abzeichen des Scheins ist Gold und Silber verführend und prüfend zum Stoffe von Portia's Kästchen genommen, und Bassanio's Rede über den Kästchen zeichnet die eigentliche Meinung des Stückes: Der äußere Schein ist oft am wenigsten das Wesen; die Welt wird stets durch Zierde berückt. Im Recht kein schlechter Handel, in Religion kein Irrthum, in dem nicht ein geschickter Redner, eine ehrbare Stirne die Verwerflichkeit mit einem schönen Scheine verbärge; kein Laster das nicht das Zeichen einer Tugend anzunehmen verstände; keine Feigheit,

die nicht das Aussehen des Muthes borgte. Seht auf Schönheit, und ihr werdet finden, daß sie nach dem Gewichte (des Reichthums) verkauft wird. So weiß man, daß jene krausen goldenen Locken, die mit den Lüften ihr loses Spiel treiben, mit ihrer untergeschobenen Schönheit nur die Ausstattung eines zweiten Kopfes sind: der Schädel, der sie trug, schon in der Gruft! — „Zier also, so schließt Bassanio's Erwägung, ist die trügerische Küste zu einer gefährlichen See, die schöne Schärpe die eine indische Schönheit verschleiert; in Einem Worte: die Scheinwahrheit, die die schlauen Zeiten anlegen, auch den Weisesten zu fangen." Darum wendet sich der Wählende von dem Gold und Silber weg, als dem gemünzten und faßbaren Abbilde jenes ungewissen Scheines, und wendet sich zu dem Blei, das mehr droht als gleißend verspricht. Und so ist nicht sein Verhältniß allein, sondern einer reichen Gruppe von Menschen Verhältniß zu dieser vergänglichen Scheinhabe, dem Golde, in unserem Stücke geschildert. Ein Reichthum von Figuren und Lagen entwickelt, wie der Besitz in den Menschen Barbarei und Grausamkeit, Haß und Verstocktheit, Angst und Gleichgültigkeit, Spleen und Leichtsinn erzeugt, und wieder wie er die höchsten Tugenden und Eigenschaften herausfordert und prüfend bewährt. Wesentlich aber tritt dabei das Verhältniß des äußeren Besitzes zu einem ganz innerlichen Hange, zur Freundschaft, hervor. Und dieß ist zwar von dem Dichter in die ursprüngliche Fabel hineingelegt, aber nicht will-

kührlich ineinandergefügt, ſondern nach der innerſten Natur aus dem gegebenen Stoffe entwickelt. Denn die Frage nach des Menſchen Verhältniß zum Beſitze wird immer zugleich eine Frage nach ſeinem Verhältniſſe zu dem Menſchen ſein, da er nicht von dem Menſchen getrennt zu denken iſt. Der Geizige, der Anderen den Beſitz zu entziehen und an ſich zu reißen ſucht, wird haſſen und gehaßt werden. Der Verſchwender, der gönnt und mittheilt, wird lieben und geliebt werden. Das Verhältniß beider zum Beſitze, ihr Reichthum oder ihre Armuth, wird, ſo wie es ſich ändert, auch ihr Verhältniß zu den Menſchen ändern. Darum iſt die alte Fabel von Timon, von unſerem Dichter in ihrem innerſten Sinne behandelt, zugleich eine Geſchichte der Verſchwendung und eine Geſchichte der falſchen Freundſchaft. Und ſo hat Shakeſpeare in dieſem gegenwärtigen Gedichte zwiſchen den aufgeſtellten Bildern des Geizes und der Verſchwendung, des harten Wuchers und der leichtſinnigen Vergeudung das Bild einer ächten Verbrüderung aufgepflanzt, ſo daß das Stück auch eben ſowohl ein Lied von wahrer Freundſchaft heißen kann. Der uneigennützigſt geiſtige Hang iſt dem eigennützigſt äußerlichen, das ächteſt Weſenhafte dem unweſentlichen Scheine gegenüber geſtellt. Denn ſelbſt die Geſchlechtsliebe in ihrer reinſten und innerlichſten Geſtalt iſt durch die Beigabe des ſinnlichen Genuſſes nicht in dem Maaße frei von Egoismus, wie die Freundſchaft, ein Hang unſerer Seele, der ganz auf die Abweſenheit aller Selbſtſucht und Eigenliebe

gegründet ist, und dessen Reinheit und Höhe an nichts so natürlich erprobt wird, als an dem geraden Gegensatze, dem Besitzpunkte, der des Menschen Selbstsucht und Eigennutz am gewaltigsten aufregt.

Und nun werden wir sehen, wie die scheinbar auseinandergehenden thatsächlichen Verhältnisse unsers Stückes auf eine wunderbare Weise ineinandergreifen, und mit welcher Weisheit die Hauptfiguren zu einander geordnet sind.

In der Mitte der handelnden Gruppe steht mehr in einer leidenden Stelle der königliche Kaufmann, Antonio, von neidenswerthem, unermeßlichem Besitze, ein Timon, ein Shylock an Vermögen, aber über die Wirkungen, die dasselbe auf diese macht, in einer ganz edlen Natur weit erhaben. Zwischen dem Freigebigen und dem Geizhals, dem Verschwender und Wucherer, zwischen Bassanio und Shylock, zwischen Freund und Feind gestellt, ist er von den Lastern auch nicht ferne angefochten, denen diese verfallen sind; von der Sorge um seine Habe, die ihm die Salanio und Salarino zutrauen, die in ihrem Besitze ihre Sklaven sein würden, ist in ihm nicht die kleinste Spur zu entdecken. Aber ein anderes Uebel hat sein großer Besitz über ihn verhängt, die Krankheit der Reichen, die durch nichts erschüttert und geprüft worden sind und den Drang der Welt nie erfahren haben. Er hat den Spleen, er ist melancholisch; eine Schwermuth hat ihn erfaßt, deren Quelle Niemand kennt; er hat ein Vorgefühl irgend einer Gefahr, wie es Shakespeare allen feinfühligen, reizbaren Naturen

zu leihen pflegt. In diesem Spleen hat er, wie alle hypochondre Menschen, ein Wohlgefallen an heiterer Gesellschaft; er ist von einer Zahl von Schmarotzern und Schmeichlern umgeben, worunter Eine edlere Figur, Bassanio, mit dem allein ihn ein tieferer Zug der Freundschaft zusammenknüpft. Er ist freundlich, mild, freigebig gegen alle, ohne ihre Streiche zu wissen, ohne ihre Lust zu theilen; die geschwätzige Beweglichkeit, der Humor eines Gratiano ist ihm ein Nichts; seine Freude an ihrem Umgang ist eine passive, wie seine allgemeine Apathie es mit sich bringt. Seine Natur ist ruhig und schwer bewegt; wie ihn sein Vermögen und dessen Verwaltung sorglos läßt, so spricht er ein Pfui über die Vermuthung, daß er verlieb' sei; von keiner Untugend berührt, aber auch von keiner Tugend in Bewegung gesetzt, erscheint er leidenschaftlos, fast ein Automat. Dieß ist eine doppelt glückliche Stellung, die ihm der Dichter mitten unter den thätigeren Charakteren des Stückes gegeben hat; denn wäre er von weniger negativer Größe, so würde er alle Anderen in tiefen Schatten werfen; und wäre er nach Horns Ausdruck nicht ein Mann, der besser zu sterben als zu leben verstände, so würden wir an seiner Gefahr nachher einen zu peinlich aufregenden Antheil nehmen. Daß er aber darum nicht ganz fühllos erscheine! Denn in Einem Stücke zeigt er doch, daß er Galle, daß er Fleisch und Blut mit uns Anderen theile. Dem Wucherer, dem Juden Shylock gegenüber sieht man ihn in einer Leidenschaft, die halb aus

sittlichen und geschäftlichen Grundsätzen, halb aus Unduldsamkeit und religiös-nationaler Abneigung fließt. Der Ehrenpunkt des Großwaarenhändlers gegen den Wechsler und Wucherer treibt ihn bis zu den grellen Ausbrüchen des Hasses, daß er Shylock wohl an der Börse schimpft über seinen Wucher, ihn einen Hund nennt, ihn tritt, ihm in den Bart speit. Dafür empfängt er eine Lehre für sein Leben in dem Processe mit dem Juden, den er sich in seiner gleichgültigen Fahrlässigkeit über den Kopf wachsen läßt. Diese Lebensgefahr ergreift ihn und rückt den scheinbar Fühllosen uns plötzlich nahe; er leidet, daß hoch und niedrig sich für ihn verwenden; er selbst tritt Shylock mit einer Bitte an; seine Lage zehrt ihn ab; die Erfahrung ist nicht an ihm verloren; sie ist eine Krise, sie ist die Schöpfung eines neuen Lebens für ihn; er sucht zuletzt, da er Herr und Meister über ihn ist, seinen alten Haß gegen Shylock nicht mehr hervor, und in Bassanio's Glück und geprüfter Freundschaft liegt für den aufgerüttelten Mann der Apathie hinfort die Quelle eines verjüngten und veredelten Daseins.

Unbekannt mit diesem Freunde Bassanio's lebt auf Belmont dessen Geliebte Portia, das Gegenbild des Antonio, auf die Shakespeare alle die thätigen Eigenschaften gehäuft hat, die er dem Antonio entzog, ohne daß dieß in dem bescheiden im Hintergrund gehaltenen weiblichen Wesen so übermächtig hervorsteche, wie wir glaubten daß die ähnlichen Eigenschaften, in dem Manne vereinigt,

diesen allzugroß über die andere Charaktergruppe erhoben haben würden. Gleichwohl ist Portia auch so die bedeutendste Gestalt in unserem Drama, und auch dessen eigentlicher Mittelpunkt, da der Knoten um ihretwillen, ohne ihre Schuld und ihr Wissen, geschürzt und durch sie und ihr wissentliches Verdienst auch gelöst wird. Sie ist eben so königlich reich wie Antonio, und wie dieser von Schmarotzern, so ist auch sie von Werbern aller Welt umlagert. Auch sie ist wie Antonio, und mehr als Er, von jeder störenden Einwirkung ihres Besitzes auf ihr inneres Wesen ganz frei. Sie führt ihres Vaters Willen aus, um sich vor einem Ehegatten sicher zu stellen, der ihre Schönheit nach dem Gewichte kaufen möchte. Ohne diesen Willen war sie aus sich selbst auf diesem Wege; von fürstlichen Freiern umworben liebt sie den Bassanio, von dem selber sie wußte, daß er ganz arm sei. Auch sie wie Antonio ist melancholisch, aber nicht aus Spleen, nicht aus schwerem Blute, nicht ohne Anlaß, nicht aus jener Langenweile des Reichthums, sondern gerade aus Leidenschaft, aus ihrer Liebe zu Bassanio, aus Sorge um den zweifelhaften Ausgang jener Wahl, die ihre Liebe an den Zufall zu verrathen droht. Eine ganz überlegene Natur ragt sie über Antonio und Bassanio hervor, wie Helena über Bertram, mehr als Rosaline über Biron und Julie über Romeo: es scheint daß Shakespeare damals seine Frauencharaktere schuf und ausstattete in der Ueberzeugung, daß das Weib aus besserem Stoffe gemacht sei als der Mann. Um der

Reinheit ihres Weſens willen wird ſie mit einem Heiligenbilde, um ihre Willensſtärke mit Brutus' Portia verglichen; Jeſſica nennt ſie ohne Gleichen auf Erden, für ihren Gatten ein irdiſches Paradies. Die ſchönſten und widerſprechendſten Eigenſchaften, männliche Entſchloſſenheit mit der weiblichſten Zartheit, ſind in ihr verſchmolzen. Sie iſt muſikſinnig und thatkräftig, muthwillig und ernſt; ſie iſt heiter und fromm zugleich, fromm nicht vor aber nach der That; und auch ihre Umgebung iſt ſo gewählt; ihre luſtige Freundin Neriſſa iſt dieſer ſelben Art, voll Neckerei und Muthwille, aber von ſo friſcher Kraft und ſolcher Anhänglichkeit an Portia, daß ſie ihrem Gratiano nur ihre Hand für den Fall verſpricht, daß Baſſanio's Wahl einen glücklichen Ausgang hat. Dieſem Manne ihrer Liebe ſtellt ſich Portia dar wie ein roher Edelſtein, obwohl ſie ihn weit überſieht; ſie gibt ſich ihm in der weiblichſten Beſcheidenheit hin, obwohl ſie ihn zu lenken fähiger iſt. Sie iſt allen Verhältniſſen überlegen, das iſt ihr höchſter Preis; ſie würde ſich in jeden Gatten gefunden haben, darum durfte ihr der Vater dieſe Wahl vorſchreiben; er durfte es thun mit dem unbedingteſten Vertrauen: ſie weiß den Inhalt der Käſtchen, aber ſie verräth ihn nicht. Sie hat dem Baſſanio einſt mit ihren Augen die erſte Botſchaft geſchickt und jetzt hielt ſie ihn gerne einige Monate, ehe er wählt, um einen kurzen Beſitz wenigſtens ſicher zu haben, aber kein Wink erleichtert ihm ſeine Wahl. Und doch hat ſie mit heißem Blute zu

kämpfen, das gern über das Teſtament wegſpränge; es iſt für ſie eine Verſuchung, aber ſie beſteht ſie mit Ehre und Feſtigkeit. Nur die ganz würdeloſen Freier weiß ſie mit ihrem Betragen zu ſcheuchen, raſch im Urtheil, in der Kenntniß der Menſchen gewandt und ſicher in ihrer Behandlung; ſo überlegen in dem Allem, daß man nachher ihr Auftreten als Richter vollkommen begreift. Berühmte Schauſpielerinnen, Mrs. Clive zu Garricks Zeit, haben dieſe Urtheilsſcene zu einer Poſſe benutzt um lachen zu machen, wo das höchſte Pathos ſpielt und ein erhabener Charakter die feinſten und heiligſten inneren Zwecke verfolgt.

Zwiſchen beiden, Portia und Antonio, ſteht Baſſanio, des Einen Freund, der Anderen Geliebter, zwiſchen den unermeßlich Reichen ganz arm, in ſeinen Vermögensverhältniſſen zerſtört, leichtfertig, auf Koſten des Freundes verſchwenderiſch. Er ſcheint ganz zu der ſchmarotzenden Klaſſe der Freunde Antonio's zu gehören. Von Gemüthsart iſt er mehr zu dem luſtigen Gratiano geneigt als zu Antonio's bitterem Ernſte; mit der Frage: Wann werden wir lachen? tritt er auf die Bühne; und alle heiteren und loſen Streiche theilt er mit den leichtfüßigen Genoſſen. Noch einmal leiht er 3000 Dukaten, um einen wunderlichen Argonautenzug nach „dem goldenen Vließe“ zu machen, um ſie an ein blindes Abenteuer, an die Zufallswerbung einer reichen Erbin zu ſetzen. Der Freund muß ſeine Sitte brechen nie auf Zins zu borgen,

muß den Handel mit dem Juden eingehen auf jene blutige Bedingung und der Abenteurer nimmt dieses Darlehn mit diesen Opfern an. Und ehe er auszieht, noch am selben Tage und Abend, kauft er mit diesem Gelde seinen Dienern schöne Livreen und hält ein lustiges Gelage zum Abschied, während welchem des geladenen Juden Tochter von Einem der freigeistigen Gesellen entführt wird. Ist nicht Alles, als ob er nur der Scheinfreund dieses reichen Mannes wäre, um sein Geld zu leihen, und nur der Scheinliebhaber dieser reichen Frau, um mit ihrem Gelde seine Schulden zu bezahlen?

Aber dieser stille Antonio schien den Mann unter dem schlechten Scheine als von besserer Art zu kennen. Er kannte ihn wohl als etwas zu verschwenderisch, aber nicht unheilbar, als Einen, der sich auch einzuschränken bereit und fähig war. Er kannte ihn als den, der stets im Auge der Ehre stand, und er lieh ihm ohne Zweifel an seine Rechtlichkeit. Sein Vertrauen war unbegränzt, und er tadelt ihn mehr, weil er zweifelt ob er sein Aeußerstes für ihn thun werde, als wenn er ihm Alles durchgebracht hätte. In seiner Schwermuth kettet ihn gerade nur dieser Mann an die Welt; ihre Freundschaft bedarf nicht glänzender Worte, sie ist scheinlos ächt. Das Auge voll Thränen beim Abschied sagt dem Bassanio, was er Antonio werth ist; die Annahme gerade des Darlehens muß Antonio's Vertrauen bezahlen. Den derben und rücksichtslosen Gratiano, dessen Scherze dem Freund unverfänglich, der

Welt ein Anstoß sind, bedeutet er ernst zu Anstand und Sitte auf dem Werbezug um die edle Portia, und jener Abschiedsschmaus diente zu einer tugendhaften Sünde, dem unnatürlichsten Vater die lieblichste Tochter zu entziehen. Da er zu Portia kommt, geht er in ihren weiblich weichlichen Antrag nicht ein, zwei Monate ihren Umgang sicher zu genießen: er will nicht auf der Folter liegen und dringt mit männlichem Entschlusse auf die Entscheidung. Seine Wahl, die Beweggründe seiner Wahl zeigen ihn eben als den Mann nicht des Scheins, sondern des ächten Wesens: seine bedeutsame Rede über dieß Grundthema des Stückes steht hier in dem wahren Kern und Mittelpunkte des Stücks. Die Scene seiner Wahl, unter Musik, unter der Begleitung von Portia's angstvollen Blicken und martender Qual muß gesehen werden, um genossen zu werden: Beider Liebenswürdigkeit und Innigkeit spielt hier in dem höchsten Glanze. Als er das Bildniß gewahrt, ahnt er wohl sein Glück, aber er wagt es noch nicht zu hoffen und vertieft sich ergriffen nur in das Kunstwerk; als die Rolle ihm seinen Sieg verkündet — ein Tusch der Instrumente wird seine Worte erst in ihr rechtes Licht heben — will er sich dennoch erst bei dem Urbilde die Bestätigung holen; und sie, die vorher zitternd jeder seiner Bewegungen folgte, faßt sich bei dem glücklichen Entscheide in seliger Mäßigung und gibt dem geblendeten Manne des Glückes erst durch ihre Rede voll weiblicher Hingebung seine Besinnung wieder.

Bassanio's Wahl ist vom Glücke gekrönt, oder richtiger: seine weise Erwägung der Zwecke des Vaters und seiner räthselhaften Aufgabe findet ihren verdienten Lohn. Seine schöne Lehre vom Schein soll aber auch auf der Stelle erprüft werden, ob sie auch That und Wahrheit sein werde. Sein abenteuerlicher Zug ist gelungen durch seines Freundes Mittel und Darlehen. In demselben Momente aber, da er auf dem Gipfel seines Glückes ist, ist nun sein Freund auf der Spitze des Unglücks und der äußersten Lebensgefahr, und dieß eben durch das Mittel und Darlehen, das Bassanio zu seinem Glücke geholfen hat. Mitten in die Blüthe seiner bräutlichen Seligkeit fällt der Schauer der Nachrichten von Antonio. Jetzt zeigt sich die Aechtheit des Freundes. Die Nachricht stört seine ganze Natur auf. Er geht am Hochzeittage — Portia selbst will nicht, daß er zuvor ihr Gatte werde —, um den Freund zu retten, um das geborgte Geld dreifach zu zahlen, in der Hoffnung das Recht im Nothfall biegen zu können. Aber seine Portia bewährt auch hier ihre überlegene Art. Sie sieht schärfer, welche unvermeidliche Grube der unmenschliche Jude Antonio gegraben hat; sie ergreift den sichersten Gedanken, mit dem Recht und Gesetze selber zu retten; sie hat dabei den Plan, den Mann ihrer Liebe zu prüfen. Auch hier wirkt der Gedanke der Anlage des ganzen Stückes aufs innigste mit. Ihr war ja durch die Anordnung ihres Vaters eine eigene Wahl versagt; ihr Wohlgefallen an Bassanio ruhte nicht auf

langer Kenntniß; der zufällige Bund scheint ihr erst durch eine ernste Probe die rechte Weihe und Bürgschaft zu erhalten; sie will ihn und seinen Freund, sie will ihn an seiner Freundschaft prüfen. Sie faßt, wie Bräute gern thun, die Freundschaft ihres Mannes aufs ideellste auf: Lorenzo preist sie wegen ihres hohen Begriffs von Freundschaft, noch ehe er weiß was sie gethan hat; sie will sich von der Art dieser Freundschaft überzeugen, um aus ihr auf die Natur von Bassanio's Liebe zu schließen. Sie rettet ihren Freund aus Verzweiflung und den Freund ihres Freundes vom Tode in derselben Stunde, da sie unter ihren Foltern ihren Werth beobachtet. Antonio hat in dieser Katastrophe zu büßen, was er an Shylock durch Härte gesündigt, Bassanio was er durch Leichtsinn, durch Verschwendung, durch Theilnahme an den Prellereien des Juden verschuldet: Beider bestes Theil kommt unter diesen Leiden in ihrer Liebe zu einander zu Tage, und Antonio's Worte, die Siegel dieser Freundschaft, müssen Portia tief ins Herz dringen. Aber mit gleich großer Erschütterung hört sie die Worte ihres Bassanio: daß er sein Weib, sein jüngstes Glück Preis geben wolle, um das Unglück zu verhüten, daß er veranlaßt habe. Diese ihre Hintansetzung muß sie entzücken: das war die Feuerprobe bestanden. Indem sie das Wort in einen Scherz kehrt, hat sie die tiefste Bewegung zu bemeistern: mit dem Worte ist erst die Sühne gegeben, die Bassanio schuldig war. Er verdient sich durch die Bereitwilligkeit zu diesem Opfer erst den

Freund, den er durch die Werbung dieſes Weibes und die Werbemittel, die ihm Antonio gegeben, dem Tode nahe gebracht, und er verdient ſich dadurch erſt das Weib, die nicht glücklich gewonnen heißen konnte durch ein Glücksloos, das zugleich das Unheilsloos des Freundes war. Dieſe Prüfung Baſſanio's wird von Portia im letzten Akte des Stückes fortgeſetzt. Man hat von dieſem Akte immer geſagt, er ſei zur Befriedigung des äſthetiſchen Bedürfniſſes zugefügt, um den peinlichen Eindruck der Gerichtsſcene zu verwiſchen, aber er dient zugleich auch dazu, dem moraliſchen Intereſſe, in einer letzten Bewährung der Aechtheit dieſer Freundſchaft, genug zu thun. Der rettende Richter fordert von Baſſanio zur Belohnung den Ring, den ihm ſeine Frau wegzugeben verboten hatte. Antonio ſelbſt bittet ihn darum den Ring zu geben und legt ſeine Freundſchaft in die Wage gegen den Befehl der Frau; Liebe und Freundſchaft ſind in einem letzten für den Zuſchauer heitern, für den Geprüften ſehr ernſten Zuſammenſtoße: die Freundſchaft muß es davon tragen, wenn die Liebe ächt ſein ſoll. Er ſetzt das Weib dem Freunde nach, da er das Weib nur durch den Freund erhalten hat. Und er bewährt ſo in einem Falle, der für ihn eine peinliche Wahl ſtellte, daß es ihm mit jenem Worte ein Ernſt war, das Weib dem Freunde zum Opfer fallen zu laſſen, damit der Freund nicht dem Weibe zum Opfer falle. Er bewährt in dieſem brutusartigen ſtrengen Spruche gegen das was ihm das Liebſte war, daß er dieſer Portia würdig ſei.

Dieß sind die Züge verschiedener aber der edelsten Verhältnisse, Beziehungen und Verwickelungen zwischen Mensch und Mensch, zwischen Werth und Besitz. Shylock ist das Gegenbild, das man kaum zu erklären braucht, obwohl freilich in dieser Zeit der Verwilderung von Kunst und Sitte die Gemeinheit und Verrücktheit so weit gehen konnte, aus diesem Auswurf der Menschheit auf der Bühne einen Märtyrer zu machen. Der Dichter hat diesem Charakter allerdings, um ihn nicht ganz unter all unser Interesse herabsinken zu lassen, die Empfindung seiner Parialage gegeben, und hat seinen Haßausbrüchen gegen Christen und Aristokraten auch ächte Beschwerdegründe unterlegt. Aber von der Emancipation der Juden freilich wußte er nichts und am wenigsten von der Emancipation dieses Juden, den Burbadge zu Shakespeare's Zeit in abschreckender auch äußerer Gestalt, mit langer Nase und rothem Haar gab, und dessen innere Häßlichkeit, dessen verhärtete Natur weit weniger von Religionsbigotterie bestimmt ist, als von dem schrecklichsten aller Fanatismen, dem des Geizes und Wuchers. Er haßt wohl die Christen als Christen, und so auch den Antonio, der ihn mißhandelt hat, aber er haßt ihn weit mehr, weil er ihm aus Uneigennützigkeit, was er niedrige Einfalt nennt, den Handel verdirbt, weil er nicht auf Zins leiht, den Zinsfuß herabdrückt, ihm eine halbe Million geschadet hat. Ihn hat der Reichthum zum entferntesten Gegentheil von dem gemacht, was Antonio dadurch geworden war, der

überall gleichgültig, unvorsichtig, sorglos, großartig erscheint. Dagegen ist Shylock kleinlich besorgt, vorsichtig umschauend, systematisch ruhig, innerlich immer abspringend beschäftigt wie der ächte Sohn seines Geschlechts, kein kleinstes Mittel, keinen kleinsten Zweck verschmähend, flügelnd auf den Pfennigerwerb, so weit hin auf die Zukunft und auf kleine Erfolge aussehend, daß er den gefräßigen Lanzelot in Bassanio's Dienst gibt, daß er bei Bassanio gegen seinen Grundsatz zu Nacht ißt, nur um den Verschwender ärmer machen zu helfen. Dieser Zug ist ihm mit wahrer Meisterschaft von dem Dichter geliehen, um nachher die barbarische Bedingung zu erklären, unter der er Antonio jene verhängnißvolle Summe darleiht. Shakespeare hat nach seiner Art das Aeußerste gethan, um dieses Unwahrscheinlichste glaublich zu machen. Antonio hat ihn mißhandelt; er hat im Augenblick des Anleihens Lust ihn wieder zu mißhandeln; er fordert ihn auf ihm zu leihen als einem Feinde; er schiebt ihm fast den Gedanken unter, den der Jude wie zum Scherz der Bedingung des Darlehens stellt, das er im Ernste, Er, der um Wucher Geschmähte, dem Manne der nie auf Zins borgt, großmüthig nun auch ohne Zins dahingeben will. Dieselbe abgefeimte Berechnung und Aussicht liegt dem unter, die auf alle Fälle Einen Vortheil zieht; im Einen Falle den Schein der Uneigennützigkeit, im Anderen die Gelegenheit zu einer furchtbaren Rache. Hätte der Jude wirklich theilweise mit dem Gedanken an eine solche Rache nur gespielt,

so thut der Dichter Alles, den Scherz zum gräßlichen Ernste werden zu lassen. Das Geld hat aus dem Herzen dieses Menschen Alles Menschliche getilgt, er weiß von Religion und Sittengesetz nichts, als wenn er die Bibel zur Rechtfertigung seines Wuchers anführen soll; er weiß von keiner Gnade als zu der er gezwungen werden kann; in ihm wohnt nichts von Billigkeit und Erbarmen, nichts von verwandtschaftlicher Pietät. Seine Tochter wird ihm entführt; er wüthet nicht weil sie ihm geraubt wurde, sondern weil sie ihn bei ihrer Flucht beraubt hat; er wollte sie todt vor sich sehen, wenn nur die Juwelen und Steine in ihren Ohren wären, begraben zu seinen Füßen, wenn nur die Ducaten in ihrem Sarge. Das Geld zu ihrer Verfolgung angewandt reut ihn; wie er von ihrer Verschwendung hört, bringt ihn der rettungslose Verlust seiner Ducaten in neue Wuth. In dieser Lage schnaubt er schon nach Rache, noch ehe eine Aussicht dazu da ist, gegen Antonio, der an der Entführung seiner Tochter keinen Antheil hat, mit dessen Beseitigung aber sein wucherischer Handel ohne Gegner ist, gegen ihn der durch lange Kränkungen Grimm und Haß in dem Juden gespeichert hat. Die Verhärtung und Versteinerung spielt in ihm fort, bis er auf der Spitze seiner Bosheit in die Grube fällt die er gegraben hat, und dann, nach den Begriffen des Zeitalters, in den Handlungen Antonio's und des Herzogs erfährt, wie Gnade in christlicher Gesinnung andere Thaten wirkt, als der unbarmherzige Götze der Welt,

der ihm allein seine Gesetze schrieb. Dieß schauerliche Gemälde von den Wirkungen der Besitzgier, wie stark es aufgetragen ist, wird dem doch keine Karrikatur scheinen, der je in Geschichten von Spielern und Geizhälsen auf ähnliche Erscheinungen aus der wirklichen Welt gestoßen ist.

In dem Sinne nun, den wir dem Kaufmann von Venedig geben, gehen die sämmtlichen, auch Nebenfiguren des Stückes vollkommen auf. So die selbstsüchtigen Werber der Portia, die von Glanz und Schein bestochen fehlwählen. So die schmarotzenden Genossen Antonio's, die ihn mit seinem Glücke verlassen, die redenden Halbfreunde, die seine Gefahr früher ahnen als er selbst und nicht einmal an Bassanio schreiben. So Lorenzo und Jessica, ein verschwenderisches leichtsinniges Paar, die vom Zwange los, ihr entwandtes Gold ohne Weiteres in Genua verprassen und für Affen hinweggeben und gleich als ausgehungerte Leute nach Belmont kommen. Die kleine Jessica ist von dem Dichter nicht höher gestellt, als sie ohne Mutter in einer Umgebung von Shylock und Lanzelot werden konnte, bei einem übrigens ganz kindlich naiven, treuen, makellosen Gemüthe, und, wenn man Lorenzo's Worten und ihrem sicheren Herausfühlen der Größe der Portia trauen darf, von einer Anlage zu wirklicher Weisheit. So wie sie ist, ist sie ganz ein sittiges Kind, das die Unnatur der Verhältnisse an der Schwelle des moralischen Bewußtseins zwingt, sich ihres Vaters zu schämen, von ihm zu fliehen in Pagenkleider versteckt, die

ihrer leicht erregten Schamhaftigkeit peinlich sind. So zartfühlend weiblich, hat sie keinen Gewissensscrupel, sich selbst und seine Dukaten und Juwelen ihrem Vater wegzustehlen. Ein neues Verhältniß dieses Wesens zur Habe tritt heraus: es ist das des unerfahrenen Kindes, das mit ihrem Werthe ganz unbekannt ist, das sie ohne Arg und für Tand hinwegwirft ohne Besinnen, das in ihrem väterlichen Hause weder Familiensinn noch Hausſinn und Haushalt kennen gelernt hatte. Darin ist Lorenzo ihr nur zu verwandt, obwohl er sie weiß machen möchte, er sei als Mann das was Portia als Weib ist; Antonio, der sie besser kennt, nimmt Beide unter seine Vormundschaft und verwaltet ihnen ihre Erbschaft. Auch Lanzelot läßt sich auf jenen allgemeinen Gedanken des Stückes zurückbeziehen. Gefräßig und roh wie er ist, hat auch er einen Hang zur Unwirthschaftlichkeit; so wie er Bassanio kennt, würde er es besser in dem Hause des Juden haben, aber er geht aus einer Art Ehrgefühl lieber zu dem armen Freigebigen, als daß er bei dem reichen Geizhalse aushielte. Sonst ist die Scene mit seinem Vater, wie schon oben angedeutet ward, in einen parodischen Gegensatz zu dem Verhältnisse Jessica's zu dem ihrigen gebracht. Der Nachdruck jener Scene liegt in den Worten, daß der Sohn eines Vaters doch immer herauskommen müsse, daß sich kindliches Gefühl nie verleugnen könne, selbst nicht bei einem so plumpen und rohen Gesellen wie dieser ist. Wie vielmehr sollte es bei einem so ätherischen Wesen wie Jessica! Aber daß

es eben nicht ist, das ist der stärkste Schatten, [illegible]n der Dichter auf Shylock geworfen hat; er hat damit keinen auf Jessica werfen wollen. Sie ist verdammt, sagt Shylock. Wohl, antwortet ihm Salarino, wenn der Teufel ihr Richter ist.

2. Historische Stücke.

Unsere Leser werden nicht vergessen haben, daß wir oben in die zweite Periode der dramatischen Dichtung Shakespeare's mit der Bemerkung eingingen, daß sich die Produkte derselben in zwei große Gruppen auseinander legen, in eine Reihe von wesentlich erotischen Stücken und in eine Reihe von Historien. Wir sind die Eine Gruppe durchgangen und wenden uns zu der zweiten, die sich der Zeitrechnung nach in folgender Weise ordnet. Wie sich im Stoffe Richard III. eng an die drei Theile von Heinrich VI., die wir besprochen haben, anschließt, so ist er auch der Zeit nach unter den selbständigeren Shakespeare'schen Historien zuerst geschrieben. Die Bearbeitung der letzten Theile von Heinrich VI. fällt nicht lange vor 1592; den Richard III. setzen Collier und Dyce übereinstimmend 1593. Der so geschlossenen Tetralogie von der Erhebung und dem Falle des Hauses York stellte dann Shakespeare die Tetralogie von der Erhebung des Hauses Lancaster gegenüber:

Richard II., 1597 gedruckt, muß zwischen Richard III. und Heinrich IV., wohl nicht lange nach dem ersteren Stücke, geschrieben sein; die zwei Theile von Heinrich IV. zwischen 1596—98, Heinrich V. 1599. Abgetrennt nach Stoff und Inhalt sind von dieser Reihe der König Johann und Heinrich VIII. Jener ist mit Sicherheit vor 1598 zu setzen, Heinrich VIII. 1603 oder 1604. Das erstere Stück ist also noch innerhalb des Zeitraumes geschrieben, den wir der zweiten Periode Shakespeare's angewiesen haben; auch das letztere Stück aber läßt sich dem Hauptgedanken nach, der den Dichter in diesen Geschichtstücken beherrschte, an sie anschließen. Wir greifen daher die wenigen Jahre vor, und ziehen auch dieses Stück in den Kreis der nächsten Betrachtung herein, in dem wir dann die sämmtlichen vaterländischen Historien zusammengefaßt haben.

Der Dichter bewegt sich hier rein in einer entgegengesetzten Sphäre. Bisher haben wir ihn in dem Bereiche des privaten Lebens, der persönlichen Existenz, eingenistet in die Herzensgeschichte einzelner Menschen oder beschäftigt mit den Ausgeburten ihres Gehirns gesehen; hier, in der Reihe der historischen Stücke, ist er in das große äußere Weltleben, in Staat und Geschichte vertieft und von politischen und vaterländischen Gedanken, nicht blos von sittlichen Ideen und psychologischen Wahrheiten bewegt. Und der Dichter zeigt sich in diesem Gebiete der Thaten und des großen Ehrgeizes nicht minder heimisch, als in den Regionen des innerlichen Gefühls- und Gedankenlebens der

Menſchen. Gebunden von der geſchichtlichen Ueberlieferung und der nüchternen Wirklichkeit des Stoffes zeigt er ſich als Dichter nicht minder groß, als in den phantaſtiſchen Gebilden der Luſtſpiele, die ſeine freie Erfindung ſind. Welch einen unermeßlichen Spielraum dieſe doppelte Ausbreitung des Shakeſpeare'ſchen Geiſtes ſeiner Dichtung gab, liegt vor Augen; welch eine Ueberlegenheit der menſchlichen Begabung dieſe zweiſeitige Natur ausdrückt, wollen wir nur an Einer, uns Deutſchen leicht faßlichen, Vergleichung zu verdeutlichen ſuchen. Es iſt Göthe's mehrfache Klage geweſen, daß ihm in ſeiner deutſchen Umgebung das große Staats- und Geſchichtsleben abgegangen iſt, in dem Shakeſpeare ſtand, daß ihm der große Markt eines Volksverkehres fehlte, der ihn früh an den umfaſſenden geſchichtlichen Weitblick gewöhnt hätte; und wir müſſen wohl bekennen, daß unter dieſem Mangel ſein dichteriſcher Genius, wie groß wir ihn auch achten, verengert und verkümmert worden und unter dem geblieben iſt, was er im entgegengeſetzten Falle hätte leiſten und wirken müſſen. Wir haben das, was Shakeſpeare in ſich vereinigte, nur getrennt in unſeren beiden Dramatikern: das große Geſchichtsleben der äußeren Thaten in den hiſtoriſchen Dramen Schiller's, dem die gemüthliche Seite des Menſchen nicht aus ſo reichen und feinen Erfahrungen wie Göthen geöffnet war, und dagegen das innere Seelenleben des Einzelnen bei Göthe, dem umgekehrt die Geſchichte fremd und unheimlich war. Durch dieſe Trennung iſt dem Ge-

fühls- und Gedankenleben, der Welt der Empfindungen und Ideen in den Dichtungen des Einen gewöhnlich der große Hintergrund des Volks- oder Staatslebens entzogen, auf dem Shakespeare fast immer auch seine Gemälde des privaten und einzelnen Lebens aufzieht, und in den Geschichtstücken des Anderen vermissen wir die psychologische Vielseitigkeit und den Reichthum des Individuellen, das in Shakespeare's Historien niemals mangelt. Wir besitzen ein Ganzes in zwei Hälften, was weit nicht dasselbe ist, als das Ganze im Ganzen zu haben. Denn wir partheien uns aus diesem Grunde unter zwei Schriftsteller, wo England ganz und ungetheilt diesem Einen gehört; wir verblenden uns in der Leidenschaft dieser Partheinahme für den Einen, während beider Natur und Wesen zusammengefaßt erst das Bild einer vollendeten Menschheit ausmacht, das der Hingebung ganz würdig ist.

Betrachten wir die Reihe der historischen Dramen Shakespeare's für sich und suchen nach ihrem Werthe als einer unterschiedenen Gattung dramatischer Werke, so fällt die vaterländische und politische Bedeutung derselben zuerst in's Auge. Die Engländer besitzen an dieser Gruppe von Schauspielen, wie Schlegel sagte, eine große dramatische Epopöe, mit der kein anderes Volk etwas zu vergleichen hat. Fast sämmtliche historische Stücke, auch die Nichtshakespeare'schen eingeschlossen, deren Stoff aus der englischen Geschichte genommen ist, erschuf die englische Bühne in nicht viel mehr als Einem Jahrzehnt, in dem glücklich-

sten Momente der glücklichen Zeit der Elisabeth, wo sie nach dem Falle der spanischen Armada (1588) siegreich über ihre Feinde stand und wo eine seltene nationale Erhebung das ganze englische Volk durchdrang. Das Nationalgefühl Englands war zum erstenmale groß geworden und sein ritterlicher Ruhm war in einem Zeitalter, als die Völker einander noch sehr unbekannt waren, schon durch ganz Europa gedrungen, als das kleine Inselvolk siegend in Frankreich's Mitte stand, zur Zeit jenes Eduard III., und Heinrich V. Nachher sank seine Macht und sein Selbstgefühl in den inneren Partheikämpfen und unter dem Verluste der früheren Eroberungen gänzlich herab, und erholte sich nur langsam seit Heinrich VII. Erst in Elisabeth's Zeit nahm die englische Geschichte wieder eine solche Gestalt, die auch die Massen an das Vaterland erinnerte und dem Volksgefühle wieder Nahrung bot. Die gefeierte Königin ward über die Waffen und die Ränke ihrer Feinde, der Franzosen, der Päbste, der Spanier Meisterin und das Schicksal kam ihren Verdiensten dabei wunderbar entgegen. Das englische Volk lernte sich auf dem überlegenen Standpunkte des Protestantismus gegen die finstere Religion des Spaniers fühlen; die englische Seemacht ward damals eigentlich erst begründet und feierte gleich ihre versprechenden Siege. Wenn man den Wirkungen dieser öffentlichen Verhältnisse des Staates auf die Literatur in England nachspürt, so fällt man zunächst auf unsere geschichtlichen Dramen. Wie spiegelt sich da in Shakespeare's König Johann

und in dem älteren Stücke, das ihm zu Grunde liegt, das protestantische Selbstgefühl ab und wie fest und sicher werden in Heinrich VIII. die Stützen gepriesen, die der wahren Gottesverehrung den ersten Eingang in England geschafft haben! Wie beredt spricht in Richard II. und Johann, in Heinrich V. und VI., ja aus allen diesen Stücken der patriotische Geist des Dichters nicht allein, sondern auch das Selbstgefallen eines Volkes, das sich in glücklichen Erfolgen wieder selbst hat erkennen lernen! Wie schlägt die politische Ader, wie drängt sich mehrfach bei Shakespeare jener themistokleische Rath vor, der England einschärft, all' seine Macht und Vertrauen auf seine Küsten und seine Schiffe zu setzen, der Rath, der unzähligemale von Rednern der Parlamente mit Shakespearischen Citaten wiederholt worden ist! Die ganze Zeit wirkte auf die Erschaffung und den Geist dieser historischen Stücke, und diese selbst wieder wirkten auf den patriotischen Geist des Volkes zurück. Ist doch eine Hauptabsicht dieser Werke, das englische Volk an die frühere, vergessene Periode seiner politischen Größe wieder zu erinnern, und ihm seine Eduarde, seine Heinriche, seine **Talbot**, die Schrecken der Franzosen, wieder vorzuführen. Wie viel dieß aber bedeuten mußte in einer Zeit, wo die Selbstvergessenheit der Völker an der Ordnung war, wo Wenige Geschichte lasen, dieß leuchtet von selbst ein. Eine volksthümliche, nicht einmal zu lesende, sondern eine angeschaute Geschichte, die bald durch die Darstellung beschämender Zerwürfnisse und Niederlagen

drückte, bald durch die Schilderung alter Großthaten emporriß und begeisterte, welch ein Besitz mußte das damals sein für ein verjüngtes, phantasiereiches Volk, da noch viel später, da noch heutzutage diese Stücke für den Engländer dieselbe Bedeutung haben, da Staatsmänner wie Marlborough und Chatham von sich bekannten, daß die erste Quelle ihrer englischen Geschichtskenntniß Shakespeare gewesen sei. Welche englische Brust, ruft Thomas Heywood in seiner Apologie für Schauspieler (1612) aus, wenn wir in unseren vaterländischen Historien einen kühnen Engländer dargestellt sehen, hegt und pflegt nicht seinen Muth und Ruhm mit den besten Wünschen, als ob der Darsteller der Dargestellte wäre? Welche Memme, die einen tapferen Landsmann sieht, sollte nicht beschämt sein über ihre eigene Feigheit? Welcher englische Fürst, wenn er Heinrich V. oder das Bild jenes ruhmvollen Eduard III. sieht, wie er Frankreich verheerte, wie er einen so großen König in seinem eigenen Lande gefangen nimmt, würde nicht plötzlich begeistert werden von einem so königlichen Schauspiele! — Wo wäre der Mann, heißt es an einer anderen Stelle dieser Schrift, wo wäre der Mann von noch so geringer Fähigkeit, der nicht über alles Merkwürdige sich zu unterhalten wüßte von Wilhelm dem Eroberer, ja von Brutus' Landung an bis auf diesen Tag? Da die historischen Stücke auch *den* Geschichte lehren, der sie nicht in der Chronik lesen kann, da diese Spiele geschrieben sind zu diesem Zwecke, die Unterthanen Gehorsam zu lehren, den vorzeitigen Un-

tergang der Empörer, das blühende Glück Derer darzustellen, die sich treu erweisen und von verrätherischen Anschlägen ferne halten!

Diese allgemeine politisch-patriotische Bedeutsamkeit dieser Stücke ist übrigens weit größer, als ihr geschichtlicher Werth an sich. W. Schlegel ging so weit, zu sagen, es seien in Shakespeare's Historien „die Hauptzüge der Begebenheiten so treu aufgefaßt, ihre Ursachen und selbst ihre geheimen Triebfedern so lichtvoll durchschaut, daß man daraus die Geschichte nach der Wahrheit erlernen könne." Dem ist keineswegs so; und schon aus Einem Grunde nicht. Die genauen Züge der Geschichte und die wahren Triebfedern der Handlungen lernt man überall nur durch die gewissenhafteste Vergleichung und Prüfung der möglichst vielen und möglichst gleichzeitigen Quellen kennen. Shakespeare aber war weit entfernt, dieß Geschäft des Historikers auf sich zu nehmen, und er hat nur weise daran gethan. Er ist wesentlich nur Einer einzigen Quelle gefolgt, der Chronik von Holinshed, die 1577 in zwei Foliobänden, und vermehrt 1586—87 erschien. Wie er diese Autorität und wenige andere historische Quellen benutzte, wie weit er ihnen folgte oder von ihnen abwich, hat Courtenay in einem besonderen Werke (commentaries on the hist. plays of Sh. 1840.) im Einzelnen nachgewiesen; und er kommt zu dem Ergebnisse, daß der historische Werth dieser Stücke nicht so hoch angeschlagen werden darf, ein Ergebniß, das dem Dichter keinen Abbruch thut, viel-

mehr nur größere Ehre bringt. Shakespeare hat bei der Benutzung jeder und aller seiner Quellen nur Ein Gesetz gehabt, das er auf die trockenste Geschichtschronik wie auf die phantastischste Novelle gleichmäßig anwandte: er suchte nach Natur und innerer Wahrheit; und diese nahm er als sein Eigenthum in Beschlag wo er sie fand, und ihr Gegentheil verwarf er, welche Autorität sie ihm auch bieten mochte. Er fand Geschichtszüge und Motive in der einfältigen Natur des Alterthums bei Plutarch, so wie sie seiner menschlichen Betrachtungsweise unbedingt zusagten, und er schrieb sie in seinen römischen Stücken mit merkwürdiger Selbstverleugnung gerade nur ab; er fand umgekehrt rohe Abenteuer ohne Motive in einem chronicalischen Fragment vom Prinzen Hamlet und gestaltete daraus selbsterfinderisch jenes tiefsinnige Gedicht aus Handlungen und Triebfedern, die ganz sein Eigenthum heißen müssen; er fand in einem mittleren Verhältnisse der Brauchbarkeit zwischen diesen beiden Quellen annalistische Geschichte vermischt mit unsicheren Sagen und Mythen bei Holinshed und beobachtete dieser Chronik gegenüber durchaus nur dasselbe Verfahren, das die Freiheit und Unfreiheit seiner Benutzung immer modificirte je nach der Natur der Quelle, die gerade vorlag. Er schob eine Reihe von Thatsachen, die sich einer einheitlichen Behandlung darboten, zusammen, er achtete das Gesetz der inneren Wahrheit, nicht das der Chronologie und was Alles äußere Wahrheit heißen kann; er begriff verschiedene Handlungen unter Einerlei Ursache und bezog sie

auf Einerlei Urheber zurück, um den Reichthum der Geſchichte nutzen zu können, ohne doch die Einheit der Handlung aufzugeben; er ſonderte andere Thatſachen aus, die ſich dieſer Einheit nicht fügten. Der Hiſtoriker hat ſich zu hüten, aus Quellen, wie die Holinſhed'ſche Chronik iſt, die Motive der handelnden Menſchen errathen zu wollen; ſie zu erfinden wäre von ſeiner Seite eine gänzliche Verkennung ſeiner Wiſſenſchaft und ihrer Zwecke; gerade hier in dieſes geheime Allerheiligſte der Geſchichte dringt der Dichter mit ſeiner poetiſchen Pragmatik verwegen ein. Wo der Hiſtoriker, der ſtrengſten Wahrheit in jeder einzelſten Angabe vereidet, die Urſachen der Ereigniſſe und die Triebfedern der Handlungen höchſtens errathen laſſen darf aus der nackten Erzählung der Thatſachen, da verbindet der Dichter, der dieſen Thatſachen nur eine allgemeine ſittliche, nicht faktiſche Wahrheit zu entnehmen ſucht, die Handlungen und die handelnden Menſchen in lebendiger, anſchaulicher Beziehung von Urſache und Wirkung durch poetiſche Fiktion. Je freier und kühner er hierbei verfährt, wie Shakeſpeare z. B. in Richard III., deſto poetiſch anſprechender wird ſeine Behandlung der Geſchichte werden, deſto mehr wird ſie aber auch hiſtoriſchen Werth verlieren; je wahrer und der Wirklichkeit näher er bleibt, wie in Richard II., deſto mehr wird ſeine Dichtung an geſchichtlichem Sinn gewinnen und an poetiſchem Schein einbüßen. Shakeſpeare hat auch hier ſich nicht ein für allemal eine ſteife Regel vorgeſchrieben; er ließ ſich durch die Natur des

Stoffes bald zu jener freieren, bald zu dieſer gebundeneren Behandlung beſtimmen. Nur Ein Geſetz ſchien er in dieſer Gattung feſtzuhalten: daß er zu dem Zwecke ſeiner poetiſchen Organiſation eines geſchichtlichen Stoffes nicht, wie Schiller that, auch erfundene Haupthandlungen einflocht, die in den geſchichtlichen Hergang eingriffen, ohne irgendwie der Geſchichte zu gehören. Wo er am weiteſten in dieſer Hinſicht ging, in Heinrich IV., da geſchah es zur Ausſtattung eines beſonders individualiſirten Charakters wie Heinrich V., bei dem ihm die ethiſchen Zwecke über die politiſch-hiſtoriſchen hinausgingen; auch da aber greifen dieſe Zuthaten nicht eigentlich in die geſchichtlichen Ereigniſſe ein. Allgemein iſt es bei dieſen Hiſtorien, auch denen die nicht von Shakeſpeare herrühren, ein Stolz der Dichter und eine natürliche Eigenthümlichkeit der Gattung, daß hier die Wahrheit mit der Dichtung Hand in Hand gehen ſollte. Es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß Heinrich VIII. früher den in dieſer Hinſicht charakteriſtiſchen Titel führte: Alles iſt wahr. Aber dieſe Wahrheit iſt, wie wir zeigen, durchaus nicht in dem proſaiſchen Sinne des Hiſtorikers zu nehmen, bei dem ſie bis in das kleinſte Einzelne und nach ihren verſchiedenſten Seiten in dem geſchichtlichen Stoffe geſucht wird; ſondern es iſt nur Eine höhere und allgemeine Wahrheit, die aus einer Reihe von geſchichtlichen Thatſachen von dem Dichter herausgehoben wird, die aber eben dadurch, daß ſie aus geſchichtlichen, wahren und wirklichen Thatſachen hervorgeht und

durch ſolche geſtützt und getragen wird, allerdings gleichſam eine doppelte Gewähr, der Dichtung und Geſchichte zugleich, erhält. Das hiſtoriſche Drama, aus dieſen Beſtandtheilen gemiſcht, wird daher dem phantaſievollen Geſchichtsfreunde und dem realiſtiſchen Dichtungsfreunde am beſten zuſagen.

Von dieſer Seite betrachtet iſt es eine ſonderbare Grille unſerer Romantiker geweſen, daß ſie Miene machten, dieſe Hiſtorien Shakeſpeare's über alle ſeine Werke hinwegheben zu wollen, ſie, die doch der realiſtiſchen Poeſie weniger zugeneigt ſchienen. Eine Reihe dieſer Stücke wird allerdings mit dem gleichen Vergnügen geleſen, wie die freieren Tragödien Shakeſpeare's, aber vielleicht nur, weil eine pſychologiſch intereſſante Hauptfigur wie in Richard III., oder weil gerade unhiſtoriſche Beſtandtheile wie in Heinrich IV. anziehen. Eine eigentliche ſtrenge Grenz- und Scheidelinie zwiſchen Hiſtorie und freiem Drama hat Shakeſpeare auch nicht gezogen; manche dieſer Stücke ſind durch die Gunſt der Stoffe oder die Größe des Dichters zu Tragödien geworden, an die jeder äſthetiſche Maaßſtab gelegt, an die daher auch ein reiner Kunſtgenuß gefordert werden darf. Gerade da aber, wo die Hiſtorie am allerreinſten iſt, wie in Richard II., da haben wir uns durch eine ſchwere Materie durchzuarbeiten, die den Flug des Dichters und unſern Nachſchwung zu hemmen ſcheint, die gleichſam mit hiſtoriſchem Studium überwunden werden muß, aber wenn ſie überwunden iſt, allerdings auch

einen neuen, einen hinzukommenden Genuß bietet, den man in nicht historischen, rein poetischen Dramen vergebens suchen wird. Wir wollen, ehe wir die Historien Shakespeare's einzeln betrachten, vorauszuschicken suchen, worin diese doppelte Eigenschaft gelegen ist, die der geschichtliche Stoff dieser Gattung zuträgt, der auf der einen Seite einen geistigen Werth hinzugibt, auf der anderen dem ästhetischen Werthe Eintrag thut.

Was den letzteren Punkt zuerst angeht, so flößt dem Dichter die geschichtliche Wahrheit so große Ehrfurcht ein, er fühlt sich durch sie so sehr gebunden, daß er dadurch wenigstens an Freiheit der Wahl, viel aber auch an Freiheit der Bewegung einbüßt. Wenn er unter den mittelalterigen Novellen und Mythen nach Materie suchte, so war seine Wahl ungleich ausgedehnter, und er konnte immer nach dem kühnsten poetischen Stoffe greifen; die Motive vollends waren ihm völlig anheim gegeben. Aber in der vaterländischen Geschichte wog oft ein Gegenstand wie Heinrich V. geschichtlich sehr schwer, der poetisch sehr leer war; Ursachen und Beweggründe waren hier vielfach mit der Thatsache vorgeschrieben. Der historischen Fabel den Reiz zu geben, wie der Mythe und Legende, die schon in ihrem Entstehen poetisch vorbereitet ist, und die Elasticität, kraft der sich eine frei erfundene Fabel zu einer spannenden Katastrophe hebt, und das Interesse, das in einer fesselnden Verwickelung und Lösung gelegen ist, ist dem Dichter nur möglich, wenn er, wie in Macbeth, eine histo-

rische Mythe, das heißt eben keinen streng historischen Stoff vor sich hat; es ist ihm höchstens in einzelnen seltenen Fällen möglich, wo die Geschichte der Dichtung auffallend entgegenkommt. Wie aber die Geschichte gewöhnlich läuft, so bietet sie eben nur den gewöhnlichen, alltäglichen Verlauf der Wirklichkeit dar und entbehrt der poetischen Reizmittel. Zu jenem vollkommensten Drama, in dem nach Aristoteles in die Handlung eine fesselnde Verwickelung und Lösung, Mißverständniß und Aufklärung natürlich verwachsen ist, wo in Folge dieser Verwickelung ein plötzlicher Wechsel von Glück zu Unglück, oder von Unglück zu Glück eintritt, zu diesem poetischsten dramatischen Gebilde bietet die Geschichte sehr selten einen günstigen Stoff dar. Nicht die glückliche, spannende, für die Wirkung auf Mitleid und Furcht künstlerisch berechnete Stellung der Thatsachen ist in Heinrich V., in Heinrich VI., in Richard II. das vorherrschend Fesselnde, das zum Theil in der poetischen Form gelegen ist; der Verlauf der Handlung ist vielmehr plan und eben, das Erhebende liegt in der Größe der Thatsachen, in dem Stoffe mehr als in der Form, und das vorzüglich Anziehende ist der geschichtliche Werth des Inhalts. Wie mit der Fabel, so ist es mit den Charakteren. Eine Reihe geschichtlicher Thatsachen konnte dem Dichter eine behandelnswerthe Wahrheit darbieten, aber sie knüpfte sie nicht an Charaktere, die den bestechenden Glanz der Poesie, des Romantischen und Heroischen an sich trugen; dieß hielt ihn nicht ab die Ge-

ſchichte Heinrichs V. zu dichten, der nicht eine Figur von großartigem Pathos und tragiſch ergreifenden Affekten iſt, ſondern deſſen Leben mehr in dem ruhigen Fluſſe des Epos verläuft und einen ethiſchen Charakter entwickelt, deſſen ſcheinloſe Größe aber darum doch den denkenden Leſer ebenſo anziehen kann, wie die hochgeſpannte Leidenſchaft eines Macbeth oder Othello. Und wie es mit Fabel und den Charakteren iſt, ſo iſt es auch wieder in der äußeren Darſtellung. Oft iſt die Hiſtorie nur eine Zuſammenſtellung gegebener Thatſachen und ihrer gegebenen Urſachen, dramatiſirte Chronik. Die Scenen, die die Staatshandlung fortſpinnen, entbehren des blühenden Reizes poetiſchen Vortrags, oft auch der individuellen und ſcharfen Charakteriſtik der Handelnden. Unterſucht man freilich genauer, ſo findet man wohl, wie auch hier die pſychologiſchen Lücken der Chronik fein und verſtändig ausgefüllt ſind, und wie das ſcheinbar leichte Werk der Verſification chronicaliſcher Geſchichtsſcenen an innerer Schwierigkeit reich iſt. So iſt auch der Vortrag in dieſen geſchichtlichen Stücken weniger poetiſch erhaben, der nüchterne Stoff der Wirklichkeit bindet der poetiſchen Rede die Flügel; aber auch von dieſer Seite kann man einen höchſten Vortheil finden, den die ſtoffartige Natur dieſer Stücke der engliſchen dramatiſchen Dichtung gebracht hat: ſie leitete vom Reim, von dem Concepten- und Antitheſenwerk, von allem falſchen Flitter der Poeſie ab, und es iſt augenſcheinlich, daß Shakeſpeare, erſt indem er und nachdem er dieſe

Schule durchgemacht hatte, seine vollendete dramatische Darstellungsweise erlangt hat. Alles zusammengefaßt folgt aus dem Gesagten, was jeder auch ohne diese Zergliederung im Gefühle trägt, daß der poetische Reiz dieser historischen Stücke gegen die freien Dramen Shakespeare's aus natürlichen Gründen zurücksteht, die in dem geschichtlichen Stoffe liegen; daß aber eben dieser geschichtliche Stoff wieder auf einen anderen eigenthümlichen Werth hindeutet, den die nicht historischen Dramen weniger eigen haben. Es bleibt übrig, uns auch diesen Werth deutlicher zu veranschaulichen.

Dem historischen Schauspiel läßt sich das frei-poetische Drama von Seiten des Stoffes auch als das private, häusliche Schauspiel gegenüber denken, in dem eine allgemeine sittliche Idee waltet, die sich dort in eine politische erweitert. Die Personen der nicht historischen Dramen handeln in sittlicher Verantwortlichkeit gleichsam nur gegen sich selbst und den kleinen Kreis in ihrer Nähe, den ihre Thaten erreichen; die geschichtlichen Figuren dagegen tragen eine weitere politische Verantwortlichkeit, indem ihre Handlungen auf ungleich weitere Kreise hinauswirken. Das Thun der Menschen, denen die Leitung der Staaten gegeben ist, trifft ganze Länder und Völker und wirkt weit über die Zeit hinaus, die ihr eigenes Leben ausfüllt. Läßt sich der Fabel eines nichtgeschichtlichen Drama's durch glückliche Wahl oder Erfindung, in der Schilderei riesenmäßiger Leidenschaften und gewaltiger Eigenschaften der

Tugend und des Lasters, eine unermeßliche Tiefe und innerer Gehalt geben, so besitzt dagegen eine glückliche gewählte geschichtliche Fabel von Natur eine unermeßliche Weite und einen breiten Gehalt, der durch die Ausdehnung des Hintergrundes, des zeitlichen wie des räumlichen, d. h. eben durch den geschichtlichen Boden bedingt wird, den daher auch kein nichtgeschichtliches Drama aufweisen kann. Diese ausgedehntere Verantwortlichkeit, die ausgreifendere Wirksamkeit des politisch Handelnden ist es, die zur Annahme eines anderen Moralgesetzes, eines anderen sittlichen Maaßstabes der Geschichte gegenüber, als in Beziehung auf das private Dasein, genöthigt hat. Es werden in dem öffentlichen Leben Fehler zu Lastern erweitert und wieder Verbrechen zu verzeihlichen Fehlern gemildert durch das bloße Maaß der größeren Verhältnisse. Wir sehen mit geringerer Theilnahme auf dem geschichtlichen Boden die Einzelnen als Opfer fallen, wenn ihr Fall dem Ganzen frommt; wir sehen die, die sie hinopfern in milderer sittlicher Schuld, wenn sie als die Träger höherer Zwecke erscheinen. Umgekehrt erscheint uns die Schwäche des Charakters im Privatleben oft nur ein lächerlicher, ein unschädlicher, ja wohl gar ein wohlthuender Fehler: aber in Heinrich VI. haben wir gesehen, daß sie auf dem Thron die furchtbare Wucht der schrecklichsten Laster aufwiegt, weil sie einen ganzen Staat zerrüttet und zerstört. Dem Brackenburg in Egmont hat Göthe wohl mit dem Namen dieselbe Charakteranlage geben wollen, die Brackenbury

in Richard III. trägt; dieſe Eine Vergleichung des bedauernswerthen Schwächlings der Liebe und des verabſcheuenswürdigen paſſiven Werkzeugs von Richard's blutigen Entwürfen lehrt mit Einem Blick, welch umfaſſenderes Intereſſe die bloße öffentliche und politiſche Stellung derſelben Menſchennatur verleiht, die im häuslichen Leben in einem ganz anderen Lichte erſcheinen kann. Dieſen erweiterten Geſichtskreis nun, dieſen größeren ethiſchen Maaßſtab gewinnt der Dichter durch ſeinen Eintritt in die geſchichtliche Welt, durch die Hineinziehung der Breite der Geſchichte in den engen Raum des Drama's. Shakeſpeare kannte ohnehin kein poſitives Moralgeſetz, das von vornherein auf alle Fälle paßte. Seinem weiten Blicke kamen daher dieſe Stoffe einladend entgegen, die ihm des Menſchen Wirken und Thun wieder in einem ganz neuen Geſichtspunkte zeigten. Er fand in dieſen Materien Ideen, die einer poetiſchen Betrachtungsweiſe fähig und von einer ganz anderen Natur waren, als die die Tragödie und Komödie darboten; die Gedanken, die aus dieſen Stücken uns entgegenſpringen, ſind nicht blos allgemein ſittlicher, ſondern zugleich politiſcher Natur. Sie ſind als ſolche nicht der ſtrengſten formellen Concentration fähig; ihre Darſtellung verlangte und bedingte eine größere Folge von Zuſtänden und Veränderungen, die die Folgen politiſcher Handlungen allein verſinnlichen können; wäre es denkbar, daß ein Dichter einen politiſchen Gedanken faßte, ohne von der Geſchichte angeregt zu ſein, ſo

müßte er die geſchichtliche Breite erfinden, um die Natur politiſcher Handlungen und ihrer weitgreifenden Wirkungen ſichtbar zu machen. Nichts iſt daher natürlicher, als daß Shakeſpeare für ſeine dramatiſche Behandlung der Geſchichte den Raum eines Drama's zu enge fand und daß ſeine Hiſtorien ſich zweimal in Tetralogien gruppiren, die beide Einerlei Gedanken verarbeiten, der an einem geringer ausgedehnten Stoffe nur unvollkommen zu verſinnlichen war. Die Darſtellung nun ſolcher Ideen, die über den häuslichen Kreis hinausgehen, ſolcher Charaktere, deren ſittliche Entwickelung eben ſo viel Breite als die leidenſchaftliche Natur tragiſcher Perſönlichkeiten Tiefe verlangt, ſolcher Handlungen die der Zuſammendrängung zu einer Kataſtrophe unfähig ſind und mehr epiſche Fülle bedingen, hat Shakeſpeare in ſeinen Hiſtorien geliefert und hat die dramatiſche Dichtung ſo um eine neue Gattung bereichert, die dem ernſten Leſer weniger poetiſchen Genuß, aber deſto weiteren Stoff zur Betrachtung bietet. Wenn man anders überhaupt eine eigene Gattung dieſe Stücke nennen will, die überall mit der Tragödie und Komödie zuſammengränzen, die keine Theorie, kein Geſetz, kein beſonderer Bau unterſcheidet, ſondern nur die Natur der Materie, die ſie behandeln.

Wir haben oben, als wir Heinrich VI. beſprachen, hervorgehoben, daß Shakeſpeare, ſchon als er dieſe Stücke nach dem Originale von Greene bearbeitete, die Geſchichte des Kampfes der rothen und weißen Roſe bereits

im Ganzen überſah, den poetiſchen Werth dieſer Ereigniſſe durchſchaute und wahrſcheinlich ſchon bei jener erſten Handanlegung den doppelten Plan faßte, zunächſt den tragiſchen Untergang des Hauſes York zu Ende zu führen, indem er an den letzten Theil Heinrichs VI. den Richard III. anſchloß; dann aber dieſer Tetralogie die andere von dem Emporkommen des Hauſes Lancaſter gegenüberzuſtellen. Wir ſagten dort auch, der Gedanke der den ganzen Cyclus dieſer acht Stücke überherrſche, ſei die Frage, wie ſich die Anſprüche des Erbrechts der Unfähigen, wenn auch Guten, die Thron und Vaterland gefährden, verhalten zu den Anſprüchen des Verdienſtes der Fähigen, wenn auch Schlechten, wenn ſie den Staat retten und erhalten. Wir wollen dieſem Thema nachgehen, indem wir zunächſt den Schluß der York'ſchen Tragödie, Richard III., betrachten.

Richard III.

Es wurde ſchon früher beiläufig angeführt, daß ein lateiniſches Drama über Richard III. von Dr. Legge vor 1583 in Cambridge aufgeführt wurde, und daß ein engliſches Trauerſpiel, the true tragedy of Richard III. 1594 gedruckt erſchien, das aber ſchon um 1588 gedichtet ſein mag. Beide ſind in den Schriften der Shakeſpeare-Geſellſchaft gedruckt; das erſte iſt eine in drei Stücke ausgedehnte Styl- und Versübung, die nur, weil der Verfaſſer die gleiche chronicaliſche Quelle benutzte, an Shakeſpeare's Werk hier und da erinnert; das ſehr unbedeutende engliſche Stück dagegen wird Shakeſpeare vor ſich gehabt haben, obwohl ſeine Arbeit kaum Eine Reminiscenz ausweiſt. Richard III. iſt Shakeſpeare's erſte Tragödie von unbezweifelter und eigener Autorſchaft; ſie iſt in Einem Zuſammenhang mit Heinrich VI. geſchrieben, als deſſen unmittelbare Fortſetzung. Gleich die Eingangsſcene, in der Richard ſeinen Weg überdenkt, iſt die Folge des ähn-

lichen Selbstgesprächs in Heinrich VI. (3r Thl. III, 2.). In vielen Zügen der Charakteristik deutet der Dichter auf jene Stücke zurück; Richards Plan, den Clarence zu verdächtigen, ist dort schon vorbereitet; die ganze Stellung der alten Margarete geht auf den Fluch zurück, den York in Heinrich VI. (3r Thl. I, 4.) über sie aussprach; die Art der Ausübung der poetischen Gerechtigkeit geht hier ganz so fort, wie sie dort begonnen hatte. Noch ist hier wie im Heinrich VI. die reine dramatische Form nicht so durchgehend festgehalten, wie gleich hernach in Richard II. In den Scenen, wo die Trilogie der gemeinschaftlichen Klage der Frauen (II, 2. und IV, 1.) wie ein Chor wechselt, ist die dramatische Wahrheit der lyrischen oder epischen Form und den Concepten im Geschmack der italienischen Schäferpoesie noch geopfert, wie in allen älteren Stücken Shakespeare's hier und da der Fall ist; diese Auftritte erinnern unmittelbar an die Stellen in Heinrich VI., wo die Vater- und Sohnesmörder über den Erschlagenen klagen. Die Form der Stichomythien in jenen Scenen ist dem antiken Drama entlehnt, an das die älteren Stücke Shakespeare's gleichfalls häufiger erinnern. So ist auch die Behandlung der Dira, des gesprochenen Fluches und seiner Erfüllung, ganz im Geiste des Alterthums; und in ihr wieder verräth die ungeschickte Häufung der Verwünschungen jener furchtbaren Margarete noch den tragischen Anfänger. Bei alle dem ist Richard III. gegen Heinrich VI. ein außerordentlich fortgeschrittenes Stück. Schon

in der Kenntniß der historischen Thatsachen ist Shakespeare hier sicherer und genauer als sein Vorgänger in Heinrich VI., den er dort von dieser Seite her nicht bessert; der Anschluß an die Chronik ist in allen Hauptsachen der von dem Dichter aufgenommenen, eine Zeit von vierzehn Jahren umspannenden Handlungen, namentlich in den letzten zwei Drittheilen des Stückes, außerordentlich treu. Der dichterische Vortrag hat an Rundung, an Fülle und Wahrheit erstaunlich gewonnen; man vergleiche nur mit dem Besten in Heinrich VI. gleich im Anfang (I, 2.) die Reden der Anna, wie inwendig belebt sie von dem Hauche der höchsten Leidenschaft sind, wie rein und natürlich ihr Abfluß, wie der Ausdruck nur ein Echo des Gefühls ist. Die Charakteristik der Figuren hat an Mannichfaltigkeit und individueller Schärfe reichlich zugenommen; mit so wenigen Mitteln so vollendete Charakterbilder in so lebendigen und doch gefälligen Farben aufzustellen, wie die beiden Prinzen, ist Shakespeare selbst nicht oft wieder gelungen. Auch in dieser Charakteristik aber ist noch die Eigenheit, die mehr auf Shakespeare's frühere Arbeiten trifft, daß sie plan, offen, überdeutlich ist: während gleich hernach in Richard II. jene Neigung eintritt, die Schlüssel zu den Charakteren so tief als möglich zu bergen. Was schließlich aus innerer Evidenz am meisten für die verhältnißmäßig frühe Entstehung Richard's III. (im Jahre 1593) spricht, ist die Sättigung dieses Trauerspiels mit tragischen Motiven und Momenten, die Häufung der blutigen

Unthaten, die der Dichter auf Richard III. zum Theil ohne die Gewähr der historischen Quellen gewälzt hat, und die bittere Schärfe, mit der er die geschichtliche Lage entwickelt: wie er an einem verfallenen, schnöden Geschlecht die grausen Folgen der Bürgerkriege zeigt, und wie sich unter den Verworfenen, und auf ihrem Untergang, der Verworfenste emporhebt, bis auch Er sich selbst in dem allgemeinen Falle begräbt.

Wollen wir zuerst diese Unterlage, auf der Shakespeare sein Trauerspiel aufbaut, genauer erkennen, so fördert es sehr, wenn man sich der sämmtlichen Stücke über den Krieg der weißen und rothen Rose, der Häuser York und Lancaster, und ihres Inhalts in der Zeitordnung erinnert. In Richard II. steht der verzogene Heldensprößling des schwarzen Prinzen, jung und schwach, unter großen strebenden Männern eines stolzen kriegerischen Adels. In Heinrich IV. erscheint dieser Adel in einem gewaltigen Wettkampfe mit den neuen Machthabern. In Heinrichs V. Zeit ist der vaterländische Heldenmuth eine Art Gemeingut geworden. Noch in Heinrichs VI. Zeit ragen diese Heldengestalten, die Talbot, Bedford, Salisbury herüber; dann gehen sie im Kampfe in Frankreich und in den heimischen Bürgerkriegen unter. Zu Eduards IV. Zeit fällt jener Graf Warwick, der letzte Vertreter des Adels vom alten Schlage, dessen Fall in Englands Geschichte den Untergang der bewaffneten Aristokratie und den Anfang einer neuen bürger-

lichen Ordnung bezeichnet. Der Friede, der auf das große blutige Schauspiel der inneren Kämpfe zunächst unter Eduard IV. folgte, ist in den letzten Akten Heinrichs VI. und in den ersten Richards III. von Shakespeare treffend charakterisirt. Der Bürgerkrieg hatte aufgehört; ein Hauskrieg in der herrschenden Familie aber bildet die schreckliche Fortsetzung und macht den königlichen Pallast zuletzt zu einem Schlächterhaus. Um einer albernen Prophezeihung willen verfolgt der König seinen treuen Beförderer, seinen Bruder Clarence. Die emporgekommene arme Familie seiner Frau umlagert habsüchtig und in schnödem Uebermuthe den Thron und düngt den Haß, der unter den Brüdern des Hauses York ohnehin schon wucherte. Schon in Heinrich IV. verachteten die beiden jungen Brüder die gemeine Neigung des Königs, seine Verbindung mit einer niederen Familie; in Richard III. setzt er sein üppiges Leben mit Mistreß Shore fort und sein Hastings theilt es mit ihm. Diesen aufrichtigen Freund des Königs, der noch nach seinem Tode dem Plane Glosters entgegen für seine Söhne steht, werfen die Verwandten der Königin in's Gefängniß, und nur die Gunst jener buhlerischen Zauberin, die den König gefesselt hält, befreit ihn wieder. Dieß säet bei diesem einen Todhaß gegen die Umgebung der Königin, den Gloster in ihm und in Buckingham schürt. In diese Zustände fällt das Siechthum des Königs; auf seinem Todbette wird zwischen den Grey und Rivers, den Verwandten seiner Frau, und den Hastings

und Buckingham, ihren Gegnern, wie die Chronik sagt, ein „verstellter Friede“ gemacht, hinter dem heimliche Anschläge lauern. Die öffentliche Stimme vergleicht (II. 3.), wie schlecht es einst schon ging, als um Heinrich VI. so viele Verwandte und große Räthe blos von Vaters Seite standen, da jetzt vollends die Verwandten von Vater und Mutter Seite sich voll Eifersucht und Mißgunst entgegenstehen: der Instinkt der menschlichen Seele, diese Worte fand Shakespeare schon in der Chronik, ahnte eine nahende Gefahr. Der Stand der Dinge, sagt Holinshed, und die Sinnesart der Menschen war so, daß Niemand sagen konnte, wem er trauen, wen er fürchten sollte. Eine allgemeine Brut der Feindseligkeit und Heuchelei, der Umstellung und Verstellung war gelegt, und Shakespeare ist geschichtlich vollkommen gerechtfertigt, wenn er die Zeit als eine leere Wüste an Menschen und Charakteren darstellt, die in den ungeheueren Verheerungen der Bürgerkriege getilgt waren, und als ein Saatfeld der Ränke und der schleichenden Bosheit, die in dem plötzlichen Umschlag zum Frieden und zu circeischem Wohlleben am Hofe emporgewuchert waren. Vielleicht gibt es nichts, was so plötzlich in den historischen Sinn unseres Dichters und zugleich so tief in den großen sittlichen Ernst einweihen kann, mit dem er seine Werke arbeitete, als wenn man seine Schilderung der Zeiten Eduards IV. mit dem ersten Theil des Stückes dieses Namens von Thomas Heywood vergleicht, wo der Verkehr des Königs mit dem

Gerber von Tamworth und der Jane Shore in der Harmlosigkeit dargestellt wird, als ob man mit einer wohligen Zeit und einem Unschuldsstand der Gesellschaft zu thun hätte.

In dieser Zeit und Umgebung tritt nun der furchtbare Gloster herein mit dem gefährlichen Bewußtsein der Ueberlegenheit seiner Begabung und mit dem durchdringenden Scharfblick in die Schlechtigkeit und Unfähigkeit dieser Menschheit zugleich. In dieser Welt, wo jeder das Gute, das ihm Vortheil brachte, für das Gute an sich hielt, hat er gelernt, sich seine Weltordnung aus dem Princip des Bösen aufzubauen; sein blindes, ungeadeltes Selbstgefühl hebt ihn über die untergeordneten Geister, der Stolz seiner Intelligenz über das Sittengesetz hinweg. Daß dem Klugen und Starken die Welt gehöre, war der Grundsatz seines Machiavelli, den der Dichter ihm schon in Heinrich VI. zum Muster und Meister gab; er sah, in Entfernung zwar, den Thron vor sich liegen, den er zum Ziele seines Ehrgeizes nahm; die stumpfen Menschen um ihn her wirft er nieder, ihm als Stufen dahin zu dienen. Es kommt Alles darauf an, daß dieser Charakter verstanden werde, wenn das ganze Stück verstanden werden soll. Die englische Bühne hat sich allezeit sehr für dieses Werk um dieses Charakters willen interessirt. Im achtzehnten Jahrhundert zog es Colley Cibber aus der Vergessenheit und bearbeitete mit Herbeiziehung von Stellen aus anderen Historien Shakespeare's ein Flickwerk daraus, mit dem

er wie in seinem König Johann Shakespeare besser machen wollte als er war. Die größten Schauspieler Englands, die Burbadge, Garrick, Kean, haben diesen Richard als eine Lieblingsrolle behandelt, die sogar der kleinen Gestalt der beiden ersteren besonders angepaßt zu sein schien. Schauspieler wie Kemble haben eigene Schriften über die Auffassung dieses Charakters geschrieben. Schon in Shakespeare's Zeit (1614) schrieb ein Dichter, vielleicht Christopher Brooke, ein Gedicht in Stanzen, „der Geist Richards III.", das in den Schriften der Shakespeare-Gesellschaft gedruckt ist; es ist darin preisend auf Shakespeare's Schauspiel angespielt. Der Geist Richards ist aufgeführt, wie er seinen Charakter, sein Leben und Ende schildert: das Gedicht ist interessant um zu zeigen, wie sich jene Zeit auf Menschenkenntniß verstand und wie man schon damals in die Seele eines solchen Charakters verständig und einsichtig einzudringen suchte. Wir müssen nicht zurückbleiben, bei einer so großartigen Aufgabe für die Schauspielkunst und bei einem auch in der Geschichte so seltenen und ungewöhnlichen Charakter alle Züge achtsam zu sammeln, die uns der Dichter zur richtigen Erfassung desselben aufgezeichnet hat.

Die Chronik des Holinshed enthält das Leben Richard's wesentlich in einer Uebersetzung der lateinischen Biographie dieses Königs von Thomas More, der seine Nachrichten vielleicht noch von einem Zeitgenossen hat, dem Erzbischoffe Morton, demselben, der in unserem Stücke als Bischoff

von Ely vorkommt. In dieser seiner Quelle fand Shakespeare die folgenden knappen aber scharfen Züge zur Charakteristik seines Helden: Richard wurde mit Zähnen geboren, er war häßlich, seine linke Schulter höher als die rechte. Bosheit, Zorn, Neid waren seinem Gemüthe, ein rascher scharfer Witz seinem Geiste eigen. Er war ein guter Feldherr; freigebig, um sich unstete Freundschaften zu machen; um sich die Mittel dazu zu schaffen, plünderte er und brauchte Mittel, die ihm stete Feindschaften zuzogen. Geheimnißvoll, ein tiefer Heuchler, demüthig von Aussehen, heißt er zugleich anmaßend und hochfahrend von Herzen, trotzig sogar im Tod, freundlich außen und innen voll Haß, küssend wenn er zu tödten dachte, grausam nicht immer aus üblem Willen, aber aus Ehrgeiz und Politik. Wenn seine Sicherheit oder sein Ehrgeiz im Spiele war, schonte er nicht Freund und Feind. — Von diesen Winken, die sich nicht selten zu widersprechen scheinen, hat Shakespeare nicht Einen fallen lassen und man könnte sagen, er hat ihnen nicht Einen hinzugesetzt; in die todt daliegenden Züge hat er aber Leben, in das Widersprechende Zusammenklang gebracht in einer Weise, die allerdings das Nachdenken des tiefsinnigsten Künstlers auf der Bühne und seine seltensten Gaben herausfordert.

Wie den Edmund im Lear der Vorwurf der Nebengeburt, der auf ihm lastet, zuerst auf den Pfad verbrecherischer Anschläge leitet, so drückt auf Richard das Mißverhältniß seines strebenden Geistes mit der Mißgestalt seines

Körpers, über die er von frühe auf die Liebe selbst seiner Mutter entbehrte, über die er den Spott seiner Feinde hören muß, die ihm sein Schatten zu jeder Stunde zeigt, über die zu grübeln sein Zeitvertreib ist. Der Gedanke nagt ihn an, sich an dem Unrechte der Natur dadurch zu rächen, daß er ein Schurke werden will, um ihres körperlichen Werkes durch die Ungestalt zu spotten, die er seiner Seele zu geben denkt. In dem Geräusche der Waffen, zur Zeit der Kriege, überstrahlte sein Kriegsruhm diese Mängel der Natur und er hatte zu der Grübelei über sie nicht Muße; jetzt aber, in den üppigen Tagen des Friedens, wo Eduard und seine Günstlinge mit den Shores buhlten, gelten die Kriegskünste nichts mehr und zu den Werken der Liebe fühlt er jetzt erst, wie ungeschaffen er sei; die Uebellaune an der Zeit wetzt seine Uebellaune über sein Aussehen, und diese wieder die andere. Seine politischen Plane stacheln ihn gleichwohl, das Werk der Liebe auf dem Fuße dieser seiner übellaunigen Betrachtungen zu versuchen, und er besteht die Probe, indem er als lustiger Bräutigam wirbt und gewinnt, wo es am unglaublichsten scheint; der Dichter raubt ihm sogleich den Vorwand, seine Schlechtigkeit mit seiner Häßlichkeit zu entschuldigen. Aber indem er nun Ursache findet, sich an seinem Schatten zu weiden, indem er diesen Boden der Selbstverachtung verliert, auf dem er seine schurkischen Anschläge pflanzen wollte, gewinnt er freilich um so größere Verachtung der Menschen aus der Erfahrung, daß sich ihm, dem Hinkenden, in Einem Nu

die junge schöne Wittwe des glänzenden, ächt königlichen Eduard von Wales ergiebt, der er ihren Gatten vor nicht lange erschlagen hat.

Wurzelt ein Theil der Verbitterung und des verbissenen Grimmes, der in Richard's Natur liegt, in dieser Selbstverachtung seiner äußeren Erscheinung, so liegt dagegen seine Menschenverachtung in der freigebigen Ausstattung begründet, die die Natur seinem Geiste zu Theil werden ließ, und in dem Selbstgefühle, das ihm die Vergleichung mit den Menschen seiner Umgebung eingab. Von vollendeter Gewandtheit in der Rede, von aufgewecktem Geiste, von stechendem Witze, wie die Chronik sagt, schildert ihn Shakespeare überall; in seiner gleißnerischen Werbung um Anna, in allen seinen Heuchelworten, in seinen Sarkasmen, in seinen doppelsinnigen Reden spielt diese Gabe des beißenden und giftigen Witzes durch. Die ähnliche Gewandtheit zeigt er in seiner Behandlung der Menschen, und in ihr springt die selbst dem Meister der Verstellung kaum verstellbare Verachtung Aller um ihn her zu Tage. Den dummtreuen Clarence berückt er mit Thränen; den offenen Hastings macht er bis zuletzt glauben, daß er sich Alles gegen ihn erlauben dürfe; die verhetzten Feinde am Hofe gängelt er, indem er im Hintergrunde bleibt, zu Haß und Mord; dem ehrgeizigen Buckingham scheint er lenksam zu folgen, indem er ihn zum Bahnbrechen auf allen seinen heimlichen Wegen gebraucht; seine Feinde läßt er aussaugen von den Freunden und Werkzeugen, die er zu-

gleich auspreßt und dann wegwirft. Alle die Greys, die Buckingham, die Stanley sieht er, als die Segel seines Ehrgeizes noch vollgeschwellt sind, für Einfältige, für gutmüthige Gimpel an, Alle in gleicher Weise, da doch nur der Eine sich ganz so erweist, der Andere später von ihm selber tiefblickend und klug genannt wird, der dritte vollends ihn zuletzt in den Schlingen seiner eigenen Künste selber fängt. Mit grausamer Geringschätzung und tödtendem Stich der Ironie läßt er den treuherzigen Hastings sich seiner Gunst bei ihm rühmen, indem er ihn dem Tod in die Krallen wirft; mit höhnischer Verachtung nennt er den Buckingham sein Orakel, seinen Propheten, da er am gefügigsten an seinem Seile tanzt; mit einer plumpen Komödie läßt er sich von Mayor und Bürgerschaft von London die Krone antragen in einer Scene, die man nur aufführt, wenn man die Masse der Menschen für alberne Zuschauer der Possen ansieht, die wenige Künstler von Geschick auf der Weltbühne zu spielen geschaffen sind. Die erste Rolle auf dieser Bühne spielen, den Helden und König, das ist in dieser verachteten und in der That unwürdigen Umgebung das Ziel seines Ehrgeizes geworden, das ihn um so mehr anzieht, je entfernter es ihm die Verhältnisse und eine zahlreiche vorberechtigte Verwandtschaft gerückt haben.

Das Gefühl seiner geistigen Ueberlegenheit, seiner politischen und kriegerischen Gaben, das ihn mit Bewußtheit den Weg der Verbrechen betreten läßt, das ihn zum

Spötter und Verächter der Menschen macht, macht ihn auch zum Verächter jedes sittlichen Gesetzes und prägt die freigeistige Natur in ihm aus, die sich über jedes Band des Blutes, jede Schranke des Rechts und jedes moralische Bedenken hinwegsetzt. Auf Sitte und Gefühl halten, das nennt er bei Elisabeth sich kleinlich in großen Dingen benehmen. Das Gewissen nennt er blos ein Wort für Feige, von Anfang an erfunden, um den Starken im Zaume zu halten, und diesen Zaum hat er zerrissen. Es scheint ihm einerlei, da er zuletzt im Zuge der Verzweiflung ist, was das Jenseits nach diesem Leben bringen werde. Mit diesem niedergedrückten Gewissen erscheint er herzloser als die Mörder, die er für Clarence und die Prinzen gedungen; mit schrecklicher Kälte sinnt er auf des „guten ehrlichen" Clarence Tod und scherzt über die gewisse Beute; er liebt die hartgesottenen Bursche, die er mit jenen Worten Suffolk's in Heinrich VI. „dieß Ding," seinen Bruder, befördern heißt; er spricht im Ausdrucke roher Empfindungslosigkeit von dem „Kerl", dem Leichname des ermordeten Heinrich's VI. So breitet er Schrecken um sich her und übt die Kunst der Tyrannen, sich gefürchtet zu machen. Die Spannung nach den ersten Hinrichtungen nutzt er, um mit Riesenschritten weiter zu gehen, bis er so tief im Blute watet, daß ihn Sünde zu Sünde fortreißt. Mit Wonne sieht ihn die rachehungrige Margarete wie einen gierigen Hund über die Frucht aus seiner Mutter Schooße raubsüchtig herfallen.

Mit dieser Rohheit, mit dem wilden Wesen, mit der

Soldatennatur des in Krieg und Blut Aufgewachsenen, mit dem Ariſtokratenſtolz auf ſeine hohe Geburt ſcheint es nun im Widerſpruch zu ſtehen, daß er zugleich mit der Gabe der vollendeten Verſtellung ausgeſtattet iſt und bald in gleißender Demuth, bald in beſtechender Liebenswürdigkeit, bald im Heiligenſchein des frommen Büßers auftritt. Die Chronik ſchon leiht ihm in Einem Athem die Eigenſchaften des gefälligen Weſens und des anmaßenden Herzens; und der Dichter auch hat ihn ſchnell wechſelnd in unbeherrſchten Ausbrüchen der Wuth und des Trotzes und dann wieder in dem Schmelz honigſüßer Rede, jetzt in dem Weſen und Schein des leicht durchſchaubaren oder auch undurchdringlichen Heuchlers und dann wieder in aller Natur eines Rauhgeſitteten und eines zu den Künſten der Schmeichelei und Verſtellung ganz Unfähigen vorgeführt. Man hat gezweifelt ob dieſe verſchiedenen Eigenſchaften ſich mit einander vertrügen. Sollte ein Mann, dem die Heuchelei ſo natürlich war, ſo weit in Rauhheit und Rohheit der Sitten gehen, daß er bis zu jenem Grade blutdürſtiger Gewöhnung käme? Oder wenn dieſe Grauſamkeit ſeine eigentlichere Natur war, ſollte ein ſolcher Wüthender gerade jener vollendetſten Verſtellungskunſt Meiſter ſein? Oder wäre es denkbar, daß der Mann, der ſo ſelbſtbewußt und beſonnen in kalter Berechnung den Weg des Schurken zu betreten beſchloß, Furcht und Schrecken nur in geflügelter Abſicht um ſich breitete und ſeine blutigen Thaten, wie die Chronik andeutet, ohne

eigentlichen Hang der Natur, nur aus Politik vollführte? Der Dichter, wie seine geschichtliche Quelle, hat Richard's stolzen strebsüchtigen Ehrgeiz, der in der Ueberlegenheit seines Geistes geboren ist, zur Triebfeder seiner Handlungen und die Heuchelei zum Hauptmittel und Werkzeug seiner Plane genommen. Daß er dieß Mittel in seinem Wesen fand, reift erst in jenem Monologe in Heinrich VI. (III. 3, 2.) die weitreichenden Entwürfe seines Ehrgeizes. Der Dichter hat diese Eigenschaft in die Mitte dieses Charakters gepflanzt; das Verhältniß und die Lage, in die er sie zu dem übrigen Wesen dieses wunderbaren Ungeheuers gebracht hat, wie er es in den Andeutungen der Chronik vorgeschrieben fand, dieß ist einer jener psychologischen Meistergriffe, mit denen dieser Mann so oft das Columbische Ei gestellt hat.

Die Charakterform, die wir uns gemeinhin zur Heuchelei geschickt denken, ist die der schleichenden und listigen Schwäche, so wie in unserem Stücke Elisabeth erscheint, die jene dem Weibe in Folge seiner Schwäche natürliche Verstellung besitzt, so wie Stanley, der ein Fuchs schon in der Chronik genannt wird. Aber dieser Charakterform wäre nie ein großes tragisches Interesse abzugewinnen gewesen. Konnte nicht in die Uebung dieser Kunst der Verstellung eine Kraft gelegt werden, die sie zu einem, wenn auch zweideutigen, Verdienste erhob, so war es unmöglich, für den heuchlerischen Helden eine Theilnahme zu gewinnen. Shakespeare hielt also die Züge der Ge-

schichte und seiner Geschichtsquelle fest. Sein Richard ist ein Krieger von unzweideutiger Tapferkeit. Er hat in seiner Natur, was aller Heuchelei gerade am meisten entgegengesetzt zu sein scheint. Er hat Heftigkeit und auffahrendes jähzorniges Wesen angeboren, von seiner Mutter geerbt hat er die reizbare Empfindlichkeit nicht Tadel hören zu können, er war in seiner Kindheit eigensinnig und launisch, in den Schultagen verzweifelt, wild, wüthend, in der Jugend kühn und verwegen; seiner giftigen Zunge Lauf zu lassen hat er ein natürliches Bedürfniß, mitten in seiner Liebesheuchelei und Schmeichelei bricht sein Trotz stellenweise hervor; und selbst wo er auf's Heucheln gestellt ist, liebt er es sich in solche Lage zu bringen, daß er diesem Naturell keinen Zwang anthun muß. Seinen ungerechten Haß und heimliche Nachstellung gegen die Verwandten der Königin birgt er hinter der Maske des offenen und gerechten Zornes über angeblichen Haß von ihrer Seite. In diesem brüsken Naturell, dem eine kecke Stirne eigen ist gegen Einwände, gegen Schwierigkeiten und gegen Gefahren, liegt, wie man sieht, sogar ein Widerwille zu kriechen und sich zu beugen, und nur dem Streben nach der Stelle, wo jeder sich vor ihm beugen soll, bringt er das Opfer, jeden tauglichen Schein anzulegen. Daher ist er im Verlaufe seines Lebens erst im gesetzten Alter dazu gekommen, die Heuchelei in sich auszubilden, zugleich stolz und listig, schlau und blutig, milder aber verderblicher zu erscheinen. In Folge eines Ent-

ſchluſſes und Planes iſt er dazu gekommen, nicht nur ein Schurke zu werden, ſondern auch ſeine Schurkerei und ihre Ziele möglichſt zu bergen. Für einen ſo angelegten Menſchen gehört Selbſtüberwindung und nicht gemeine Geiſtes- und Seelenkraft dazu, die heuchleriſchen Gaben, wie tief angeboren er ſie in ſich fand, zu dem Grade zu bilden, wie ſie bei ihm erſcheinen. Und daher kommt es, daß in dem Ausgang ſeines Schickſals, als ihn das Unglück überfällt, als ſeine innere Stärke bricht, als die Spannkraft dieſer Selbſtbeherrſchung nachläßt, der Heuchlermantel plötzlich von ſeiner Schulter gefallen iſt: dann kehrt ſeine alte und erſte Natur wieder, die heftige Wildheit und Störriſchkeit ſeines Weſens tritt neu hervor, er verliert den Kopf, den er auf der langen Bahn ſeiner ehrgeizigen Strebungen ſo gut beiſammen hatte, ſein gequältes Innere verräth ſich nicht nur in Einem Momente, ſondern in jedem Nu, wie er in Gedanken und Abſichten wechſelt und ſpringt und ſich verwirrt. Aber vorher, ſo lange er ſeiner ſelber Meiſter iſt, treibt er die Kunſt der Verſtellung zu der Höhe, daß er die ſchöne Wittwe, der er Verwandte und Gatten getödtet, die er als Warwick's Tochter haßt, ſich mit der Zauberkraft der Rede und mit einer Werbekunſt, die an Romeo's Innigkeit erinnern kann, erſchmeichelt, daß er das Anſpeien der Umworbenen erträgt, daß er ihr, ſeines Erfolges bereits ſicher, ſein Schwert bieten darf ihn zu durchbohren; er treibt die Heuchelei zu der Höhe, daß er als der Verfolgte und Bedrohte erſcheint,

wo er Alle untergräbt und vernichtet; daß er den plumpen Polterer spielt, wo sein Haß am versteckteſten und giftigſten ſchleicht, daß er ſeine brutalen Sitten fürchten macht, wo ſeine feinſten Ränke zu fürchten ſind; ſo daß der Schauſpieler wohl zu unterſcheiden hat, wo ſeine Heftigkeit ausbrechende Natur und wo ſie angenommene Rolle iſt. Er treibt die Verſtellungskunſt zu der Höhe, daß Er, der Schrecken der Menſchen, ſich ſanft und mitleidsvoll, zu kindiſch thöricht für die Welt nennen, mit chriſtlichen Werken und Uebungen umgeben, daß Er, an Körper und Seele ein Teufel, im Lichte des Engels erſcheinen darf, und daß ein Feind wie Rivers an ſeine Frömmigkeit, ein ehrlicher Menſch wie Haſtings an ſeine völlige Unfähigkeit ſich zu verbergen, eine Anna an ſeinen reuigen Rückblick auf ſein blutiges Kriegshandwerk, der fallende Clarence an ſeine brüderliche Liebe glaubt. Auf der letzten Stufe zu dem Throne ſpielt er dann, mit Buckingham wetteifernd in Heuchelei, jene plumpen Scenen, die ihn aus weltverſchmähender frommer Beſchaulichkeit auf den Königsſitz zu nöthigen ſcheinen ſollen: in dem äußerſten Stadium läßt er in Ungeduld die Maske der Feinheit fallen, mit der er bisher die geſpielte Heuchlerrolle ſelber verſteckt hatte. So wie er am Ziele iſt, geht er Buckingham mit frecher Zumuthung des Mordes an und fragt bei dem erſten beſten Pagen nach einem Miethlingsdolch, er findet nicht länger nöthig Heimlichkeit zu treiben, er zwingt ſich nicht im geringſten, dem Buckingham Unmuth und Un-

gnade zu bergen. Nur da ihm aus Richmonds Rüstungen Gefahr droht, da er dessen Verbindung mit der Tochter der verwittweten Königin hindern will durch seine eigene Verbindung mit ihr, da, der schlauen Elisabeth gegenüber, sucht er noch einmal genöthigt dieselben Zauberkünste und mit derselben Meisterschaft, wie einst bei seiner Werbung um Anna, und mit demselben Erfolge hervor. Gleich darauf aber, da die Flüche der Margarete sich an ihm erfüllen und ihm seine Sicherheit, sein Selbstvertrauen, seine Macht über sich selber rauben, zerfällt seine Kunst mit seinem Glücke.

Die Fäden sind schwach, mit denen der Charakter Richard's an die gute Seite der menschlichen Natur geknüpft ist; ohne eine solche Gestalt in den beglaubigten Büchern der Geschichte gefunden zu haben, hätte Shakespeare vielleicht nicht gewagt, weder sie selbst, noch später seinen Edmund und Jago zu schildern. Der Dichter hat gesucht, für ihn dadurch zu interessiren, daß er die Fäden die ihn an das Böse ketten, desto stärker gemacht hat. Die Stärke seines Willens ist nicht allein gegen Andere, sondern auch gegen seine eigene Natur gekehrt, und diese Ueberwindungskraft fordert allemal die menschliche Bewunderung heraus. Selbst jene Betäubung seines Gewissens ruht nicht auf einer angeborenen Verhärtung und Verstocktheit, sondern auf einem Siege über dessen ernsteste Regungen. Hier hat der Dichter an die feinste Stelle den Einen Faden gelegt, der dieses Scheusal dennoch mit der

lichten Seite des menschlichen Wesens verknüpft. Ungläubig wie er sich zeigt, ist dieser Held der Bosheit gleichwohl von Aberglauben nicht frei; darin verräth sich das doch nicht ganz bezwungene Gewissen, darin die verdrückte Spur des guten Keims in ihm. Wo die Margarete (I, 3.) ihre Flüche über ihn ausschüttet, unterbricht er vor dem entscheidenden Worte ihre Rede und sucht ihren Fluch auf sie selber zurück zu leiten. Er leugnet freigeistig die Wirksamkeit der Flüche, aber nur weil er in der That ihre Wirkung fürchtet. Es ist Richmond's Größe von Heinrich VI. schon prophezeit worden, diese Erinnerung schon schlägt ihn bei dessen Unternehmungen mit lähmender Kraft. Ein Wahrsager hat ihm seinen Tod prophezeiht, bald nachdem er Richmond gesehen, dieß mahnt ihn schon ängstlich (der Zug ist der Chronik entlehnt), wie er den Namen Rougemont nennen hört. Als er auf den Mord der unschuldigen Prinzen denkt, besinnt er sich auf die Sprüchwörter im Volksmunde, die jungem Witze kurzes Leben verheißen, als ob er einen Trost darin suchte, sich hinter einem solchen Schicksalsspruch zu verstecken; denn auch bei den Frauen, die er bethört, sucht er seine Unthaten auf das unvermeidliche Schicksal zurückzuführen. Diese leise Stimme, die am Tage Bewußtsein und Wille in ihm zurückdrängt, bricht sich des Nachts, wenn seine geistigen Kräfte ruhen, Bahn durch die Hemmungen; er ist immer von schrecklichen Träumen geplagt und vor dem Tag der Schlacht mit Richmond steigen (auch nach der ge-

schichtlichen Sage) jene quälenden Geister der von ihm Gemordeten vor ihm auf und schlagen ihn mit Verzagen; das unterdrückte Gewissen rächt sich des Nachts und in der entscheidenden Nacht erdrückt es ihn. Der alle höheren Mächte sich gerne in realistischer Freigeistigkeit ausgeredet und heuchelnd den Himmel selbst bethört hätte, unterliegt zuletzt ihrer offenen Gewalt. Die schrecklichen Mahnungen treiben ihm kalte Tropfen auf die Stirne, die kurzen Fragen der Beängstigung verrathen ihn, die er in beklemmtem Athem ausstößt, er erliegt in dem letzten Versuche sich selbst zu schmeicheln, sich selber Selbstliebe zu heucheln, in dem letzten Versuch seiner erschöpften Kraft, Herr über die innere Stimme zu werden: die tausend Zungen seines Gewissens gewinnen es über die tausend Zungen seiner Selbstverhüllung. Aber soweit geht immer noch seine Kraft, daß er auch jetzt noch den verzweifelten Kampf mit den inneren Mächten fortkämpft, daß sich „tausend Herzen groß in seinem Busen regen," als er sich mit gebrochenen Kräften zu den Wunderthaten seiner Schlacht erhebt und, nach dem Winke der Chronik, in seinem Trotze untergeht. Er fiel, sagt der Verfasser des Geistes Richard's, da Größe größer als sie selbst sein wollte, und diese Ueberhebung der Willenskraft macht den Schrecklichen zu der ächt tragischen Gestalt, die einen Antheil erzwingt trotz aller der Ruchlosigkeit, die von ihr abstößt.

Dem Schauspieler ist nie eine größere Aufgabe gestellt worden. Es ist nicht darin der Reiz und die Größe dieser

Aufgabe gelegen, daß der Spieler, wie Steevens ſagt, abwechſelnd den Helden und Liebhaber, den Staatsmann, den Bouffon, den Heuchler, den verhärteten und reuigen Sünder zu machen hat; nicht darin, daß er zwiſchen der höchſten Leidenſchaft und dem familiärſten Ton der Unterhaltung, zwiſchen dem Ausdruck der Zuverſicht bald in die Kraft des Kriegers, bald in die Liſt des Diplomaten, bald in die Redekunſt des ſchmeichleriſchen Liebhabers zu wechſeln und in dem reichſten Stoffe zu ſcharfen Uebergängen und zur feinſten Schattirung, zu allen pantomimiſchen und rhetoriſchen Künſten zu wirken hat, ſondern darin, daß er aus allen dieſen Tönen den Leit- und Grundton herausfinde, der ſie alle verbindet. Der Dichter hat die Züge der Chronik herüber genommen, aber in der Hauptſache eine durchgreifende Aenderung vorgenommen. Die Chronik ſcheint Richard die Heuchelei zum Naturell geben und die Grauſamkeit in ihm mehr als ein kaltes Werk der Politik darſtellen zu wollen; der Dichter dagegen hat ihm den Hang zu aller Verwilderung eingeboren und umgekehrt die Heuchelei zu einem gewählten Mittel ſeines Ehrgeizes gemacht. Die entſcheidenden Monologe in Heinrich VI. und im Beginne unſeres Stückes machen dieß unzweifelhaft. Die ganze Rolle hat der Dichter vielleicht mit Abſicht in einen für den Künſtler ungemein intereſſanten Gegenſatz zu Heinrich V. gebracht. In ſeinen frühern Jahren führt der Prinz Heinrich, ohne Ueberlegung, aus Naturdrang, ein wildes wüſtes Jugendleben, in einer Art unfreiwilliger,

Verſtellung nicht, ſondern Verbergung und Verhüllung ſeiner edleren Natur, er folgt ſeinem bürgerlichen Hange nach niedrigen Vergnügungen, wobei er ſich in hellem Bewußtſein vornimmt, dieſe Rolle künftig in ſeiner königlichen Stellung abzulegen. Richard dagegen, deſſen rauhe Natur die Schickſale zuerſt auf den Weg gelenkt haben, wo er in Kampf und Schlacht, für ſeine Familie mehr als ſich ſelber wirkend, wenn nicht ein liebenswerther doch ein achtungswerther Mann geworden wäre, beſinnt ſich bei der erſten Unterbrechung dieſes äußeren Thatenlebens auf eine Ablegung ſeines kriegeriſchen Hanges und auf eine weit angelegte Diplomaten und Intrigantenrolle, die ihn den Weg zur Krone führen ſoll. Die merkwürdigſten entgegengeſetzteſten Rollen ſind in beiden Figuren dem Spieler geboten: in Heinrich, der mit der erdenklichſten Entfernung von allem Comödienweſen, als ein Muſterbild ſchlicht bürgerlicher Natur, geſpielt ſein will, und in dieſem Richard, der ein Proteus an Verwandlungskünſten iſt, der ſelber Roscius heißt und mit Schauſpielerkünſten zur Krone gelangt.

Sobald dieſer Charakter feſtgeſtellt und ſein Mittelpunkt erkannt iſt, iſt auch der Mittelpunkt und der Gedanke des Stückes ſelbſt begriffen; denn Richard füllt dieſe Mitte ganz aus. Dieſe ausſchließliche vortragende Stellung Richard's und ſeine hochtragiſche Natur hat dieſer Hiſtorie den Charakter mehr eines reinen Trauerſpiels verliehen; wie in Shakeſpeare's freieſten Tragödien ordnen

sich die sämmtlichen Personen des Stücks in eine innere Beziehung zu der Hauptfigur und dem Hauptbegriffe des Stücks, während sonst die Eigenheit der historischen Stücke ist, daß sich die Ereignisse und Thatsachen auf weitere Gruppen handelnder Figuren auseinandertheilen, die unter sich nicht überall in dem engen Zusammenhange stehen, wie die Charaktere der frei entworfenen, von keinem geschichtlichen Stoffe gebundenen Stücke. Sobald man von Richard aus und im Verhältnisse zu ihm die übrigen Figuren des Stückes betrachtet, so wird man das Band der Ideen mit Leichtigkeit erkennen, das sie zusammenknüpft.

Der übermännischen Stärke in Richard sind zuerst die Frauen in der Blöße der weiblichen Schwäche gegenübergestellt. Die Anna, die er im Anfang des Stückes umwirbt, kann in dieser hinfälligen Weiblichkeit, die ohne alle sittliche Stütze geblieben ist, weniger Verachtung als Mitleid erregen. Sie haßt und heirathet; sie flucht der, die das Weib des Mannes wird, der ihren ersten Gatten getödtet, und sie unterwirft sich selbst diesem Fluche; und dann als sein Weib ist sie in dem Bunde mit seinen Feinden gegen ihn. So ist, sagt der Dichter des Geistes Richards, so ist der Weiber Liebe und Treue nicht in Wolle gefärbt, die Zeit und die Männer bestecken beide. Es ist nicht oft gewagt worden, was der Dichter hier that, daß er eine Scene voll Unwahrscheinlichkeit vorführt, in der diese Anna die Hauptrolle spielt, deren Charakter in keiner anderen Scene vorbereitet oder geschildert

ist, wo in der unnatürlichsten Situation sich Eitelkeit, Selbstgefälligkeit und Schwäche im Momente darstellen müssen; die Rolle einer Matrone von Ephesus im Trauerspiele, die aber weder unglaublich noch gezwungen ist. Man muß dabei im Auge haben, daß der Mord ihrer Verwandten sich mit den unvermeidlichen Uebeln des Kriegs und der Abwehr entschuldigen läßt. Man muß den außerordentlichen Grad der Verstellung in Anschlag bringen, der auch kundigere Männer täuscht; weshalb der Künstler, der Richard zu spielen hat, zwar mehr als Schauspieler, denn als Verliebter werben, aber doch bis an die Gränze der Täuschung selbst für den eingeweihten Zuschauer gehen muß. Man hat ferner zu erwägen, wie die Rolle der Reue und Buße einen tapfern Soldaten kleidet und wie verzeihlich die weibliche Schwäche ist, die sich in dem Gedanken gefällt, einen solchen Reuigen stützen und retten zu wollen; man muß sich erinnern, daß die ungewohnte Milde von Unholden dreimal wirksamer ist als die Sanftmuth der Schwachen; und man hat in geschichtlichen Beispielen unserer Tage noch die Erfahrung gemacht, wie zarte weibliche Charaktere sich der Brutalität vermählt haben in dem Bewußtsein, die männliche Barbarei wenigstens im Hause zu zähmen. Wie wenig der Dichter bei dieser Scene ein schlechtes Gewissen hatte, schien er dadurch beweisen zu wollen, daß er sie gegen Ende des Stückes noch einmal in der Werbung Richard's um die Tochter seiner Erbfeindin, bei der Mutter selber, wiederholt. Noch ein-

mal betheuert Richard, daß er ſeine Unthaten nur aus Liebe zu der Beworbenen that, noch einmal ſpielt er den Büßer und weiſt auf beſſere Zeiten, noch einmal lockt er die Mutter durch die Ausſicht auf den Thron, für ihre Tochter, er gewinnt ſie durch die Vorſpiegelung des Guten, das ſie dem Lande durch ihre Einwilligung gewähre; und die Furcht, ſo gibt ſchon die Chronik an, wirkt ihr Theil mit, vor dem Manne, dem nichts zu weigern iſt, ohne ſich zu verderben. Dieß letztere ſchon ſtellt die Eliſabeth in dieſem Verhältniſſe günſtiger als Anna, da er dieſe umwarb, wo er noch nicht der Allmächtige war, der er jetzt iſt. Aber es iſt noch ein wichtigerer Punkt, der dieſe zweite Scene nicht als bloße Copie der erſten erſcheinen läßt. Eliſabeth verſpricht zu gleicher Zeit dieſelbe Tochter dem Prätendenten Richmond, dem Nachkommen der Lancaſter, der nachher durch dieſe Verbindung die rothe und weiße Roſe vereinigt und verſöhnt. Eliſabeth täuſcht ſo den Täuſcher Aller, und für den Fall des unglücklichen Ausgangs von Richmonds Unternehmen hat ſie vielleicht der Tochter den Thron gerettet. So weit reicht die weibliche Schwäche ihres perſönlichen und mütterlichen Ehrgeizes allerdings, ſo weit aber auch die Gabe der tiefinnerlichſten Verſtellung, die dem Weibe ſo leicht von Natur eigen und ſogar mit einer Art Argloſigkeit gepaart iſt. Dieſer Gegenſatz Eliſabeth's gegen Richard iſt auf das glücklichſte ergriffen. Sie iſt ſchwach und zu jeder Gehäſſigkeit, zu jeder Familienantipathie durch ihre Verwandten

zu bestimmen, aber sie ist auch gut, in ihrem äußersten Grame mild und nicht fähig zu fluchen, wo sie es gern von Margareten lernen möchte. Mit dieser Güte und Schwäche überlistet sie den Argen und Starken, der ihr Haus vertilgt hat, denn sie ist klug und fernsichtig, sie ist die Mutter ihres geistverwandten Sohnes York, sie durchschaut Gloster von Anfang, sie sieht in Rivers' Fall sogleich den Untergang ihrer ganzen Familie voraus; sie faßt dann, auch geschichtlich, den Plan, in Richmond die Häuser York und Lancaster zu versöhnen, und sie ist die Seele der ganzen Verschwörung, die Richard's Fall entscheidet.

Das Seitenstück ihrer Schwäche ist der König; er ist das Gegenstück ihres Scharfblicks. Er wie sein Bruder Clarence bilden die Gegensätze sicherer Arglosigkeit gegen den heimtückischen Bruder, der sie beide mit und durch einander schlägt. So sind auch die Verwandten der Königin sicher und ohne Harm; ein habsüchtiger, neugebackener Adel, übermüthig, schnöde, nur dem groben Gloster gegenüber demüthig, in dessen offene Schlinge sie fallen. Noch schärfer ist der Gegensatz der Arglosigkeit in Hastings gezeichnet. Er ist offenherzig, treu, plauderhaft, aufrichtig, im harmlosesten Glücke, von losen Sitten, aber allem Mißtrauen fremd; er traut auf Catesby wie auf Richard, er läßt sich Warnungen und Träume nichts anfechten, er triumphirt mit unvorsichtiger Freude über den Fall seiner Feinde, da ihm das gleiche Loos droht, er will

er will im Vertrauen auf Gloſter's Freundſchaft im Rath ſeine Stimme für ihn abgeben als dieſer ihn bereits dem Tode geweiht hat, weil er mit der immer gleichen Offenheit und aller Verſtellung unfähigen Natur geäußert hatte, die Krone werde auf Richard's Haupte ſchnöde entſtellt ſein. Die ganze Scene (III, 4.), in der dieß vorgeht, iſt ſogar in den charakteriſtiſchſten Einzelheiten der Rede der Chronik entlehnt. Dagegen iſt die Beziehung, in die Shakeſpeare den Brakenbury geſtellt hat, ſein Eigenthum: dieſer ſpielt geſchichtlich eine ganz andere Rolle als in dem Trauerſpiele. Er in paſſiver Weiſe, wie die Catesby und Tyrrel in activer, fördert die Plane und Thaten Richard's, die ohne dieſe bereiten Werkzeuge nicht den gleich leichten Verlauf gehabt hätten. Dieß ſind die gemietheten Heuchler, die nach jedem Winke eine beliebige Rolle annehmen, nach jedem Winde ſich drehen, die ſich, wie Brakenbury, gar nicht fragen und ehrlich beſinnen, was ihres Herzens Sinn iſt, die „ſchuldlos an der Meinung" ſein wollen und gewiſſenlos und ſtumpfſinnig geſchehen laſſen was da will. Ein feineres Werkzeug Gloſters iſt Buckingham. Er iſt ihm ganz zur Seite geſtellt als ein blaſſeres Abbild ſeines Ehrgeizes und ſeiner Heuchelkunſt. Er hat die kleineren Gegenſtände ſeiner Vergrößerungsſucht, wie Richard ſeine großen, und will dieſen zum Werkzeuge dafür gebrauchen, wie dieſer ihn. Gloſter hilft ihm die ihm im Wege ſtehen, die Verwandten der Königin, wegzuräumen und Buckingham heuchelt

die Versöhnung mit diesen, hinter deren Schild er ihnen den Tod bereitet. Dafür hilft er dann dem Gloster den Weg zum Throne bahnen, und das mit den gleichen Künsten. Er dünkt sich ein ächter Schauspieler zu sein, der schreckhafte Blicke und erzwungenes Lächeln zu seinem Dienste hat, er hilft die Bürger bearbeiten, er spielt die Possenscenen in Baynardscastle mit. Er erscheint nur allmählig in Glosters Schlingen gezogen; Margrete selbst sieht ihn Anfangs als unschuldig an; ihre Flüche berühren ihn nicht; er glaubt nicht an Flüche, wie auch Gloster sich stellt, aber er muß es lernen; überall zurückbleibend hinter Richard, im Guten wie im Bösen, schaudert er vor dem Mord den ihm dieser zumuthet; da er verstimmt ist über die Vorenthaltung des Preises, den ihm Richard für seine Hülfe versprochen hatte, weiß er sich nicht weiter zu verstellen, während Gloster in seiner Verstimmung über Hastings grade besonders vergnügt und heiter erscheint. — Ihm gegenüber steht dann wieder Stanley, als der eigentliche schleichende Heuchler, der wie Elisabeth in ihrer weiblichen Weise, den Richard mit seinen eigenen Waffen besiegt. Mit Richmond verwandt hat er von Anfang an Ursache, vorsichtig zu gehen; er ist aus Feind mit der Königin Elisabeth Freund geworden zu dem gemeinsamen Ziele; er hat das Auge überall; er warnt den Hastings, wiewohl vergebens; er unterhält mit Richmond langdauernde Verbindungen, die er auf die unscheinbarste Weise von einem Pfarrer unterhalten läßt. Die Geschichte selbst

findet es unbegreiflich, daß Richard den verdächtigen Mann wie von Gott geblendet nicht verhaftete. Shakespeare sucht es vortrefflich zu erklären, indem er Stanley ganz die gleichen Künste leiht die Gloster besitzt. Wie dieser den Greys seine heimlichen Schliche unter offenem Unmuth zu verbergen suchte, so macht sich Stanley überall mit freier Stirne zum wachsamsten Beobachter der Richmondschen Plane; er bringt Richard zuerst die Nachricht von Dorsets Flucht zu Richmond: er bringt ihm die Nachricht von Richmonds Landung; er überläßt ihm seinen Sohn zum Geißel und setzt in diesem Falle der Noth das liebste Leben auf's Spiel, um seine täuschende Rolle vollaus zu spielen, die Richard Reich und Leben kostet, die Richmond die Krone einträgt. Dieser Letztere ist die einzig reine Figur, die eine bessere Zeit verkündigt. Der Dichter hat, um diesen Gründer des Hauses Tudor, den Großvater der Königin Elisabeth zu feiern, wenig thun zu müssen geglaubt, nachdem er seinen Gegner Richard so viel als möglich geschwärzt hatte. Der fromme Feldherr Gottes war wie die Prinzen, Eduards Söhne, aus dieser schauderhaften Umgebung am Hofe zeitig entfernt worden; der Segen Heinrichs VI. ruhte auf ihm. Die Prinzen dagegen fallen der schrecklichen Zeit noch zum Opfer. Darüber wollen wir unten bei dem König Johann eine Bemerkung machen. Die Zeichnung der beiden Knaben ist ein Meisterstück des Dichters, die allen Greene und Marlowe's unmöglich gewesen wäre, die allein den ganzen Abstand Shake-

speare'ſcher Kunſt und Menſchenkenntniß fühlbar machen könnte. Mit wie wenigen Mitteln iſt in dem Prinzen von Wales eine Anlage entwickelt, die eine vollkommene Menſchheit verſpricht! In ſeinen Worten über ſeines Vaters Tod und Titel, wie viel Zartgefühl und Beſcheidenheit! In der tadelnden Frage an ſeinen Bruder („ein Bettler?"), welch feiner Hinweis auf Schicklichkeit! In der Replik an Gloſter: Er fürchte keine Oheime und für keine Oheime, die todt ſind, welche Vorſicht und zugleich welche Geiſtesſchärfe in dem dreideutigen Satze? Und hiergegen in wie ſchönem Gegenſatze ſteht wieder der behende Witz des kühnen, frühreifen, vorwitzigen und geiſtreichen York, den er ſo feinfühlig ſelber ſchwächt durch gutmüthige Abſtumpfung des Stachels. In beiden, könnte man glauben, ſeien die gegenſätzlichen Eigenſchaften von Heuchelei und rückſichtsloſer Offenheit ermäßigt auf die Eigenſchaften, wie ſie natürlich und menſchlich ſind, bei Eduard zu ſeiner Rückſichtsnahme und Vorſicht, bei York zu dem Drange der Aeußerung, der ſelbſt einen kecken Einfall ſchwer zurückhält aber doch ſchonend zu mildern weiß, ſo daß auch dieſe beiden Figuren in einen feinen Bezug zu dem Hauptgedanken des Stückes geſetzt wären.

Nachdem wir alle dieſe Seiten- und Gegenſtücke neben Richard betrachtet haben, darf es ſcheinen, als ob ſie ſämmtlich nicht mächtig genug wären, der übermächtigen Natur des Helden ein entſprechendes Gegengewicht zu geben. Der Dichter hat auch in der That einen noch gewaltigeren Ge-

genſatz geſucht, um über dem tückiſchen Gang des wühlenden Ebers ein höheres Auge zu zeigen, das ihn zu belauſchen, und eine Macht, die ihn zu kreuzen fähig wäre; er hat ſeinem ſteigenden Glücke ein gefallenes Glück gegenüber geſtellt, ſeiner tiefen Heuchelei eine Rückſichtsloſigkeit, die ihr jeden Augenblick den Schleier zerreißt, ſeiner Blutgier eine Sorgloſigkeit, die des Todes ſpottet. Es iſt die Geſtalt jener Margrete, der Wittwe König Heinrichs VI., die einſt als eine Bettlerin nach England herübergekommen war, alles Unheils Samen dahin gepflanzt, alles Unglück und Aller Haß auf ihr eigenes Haupt gewendet hatte, und jetzt verbannt iſt und am Schluſſe als Bettlerin nach Frankreich zurückkehrt. Ehe ſie dieß ausführt (und dieß iſt ganz eine dichteriſche Anordnung unſeres Tragöden), weilt die Gehaßte noch in der Mitte der gehaßten Umgebung, um das Ende des ſchrecklichen Trauerſpiels an Allen zu erleben, nachdem ſie ſelbſt von der Scene bereits abgetreten war. Verarmt, von abgeſtorbenem Ehrgeize, trotzt ſie der Gefahr und dem Tode, der auf ihr Bleiben geſetzt iſt; drängt ſich in den Kreis ihrer Feinde und, ganz unfähig ſich zu beherrſchen, ganz unwillig ſich und ihr Inneres zu verbergen, in machtloſer Leidenſchaft, in unkluger Offenheit, in prophetiſcher Wuth wirft ſie die ſchonungsloſeſten Vorwürfe, die rückſichtsloſeſten Wahrheiten und die furchtbarſten Flüche — wie die laute Poſaune des Gerichts Gottes — auf die geſunkene Menſchheit um ſie her. Und dieſe Worte haben mehr Wucht und Macht, als alle die Blut-

thaten Richards und seine listigen Ränke, und ihr Hunger nach Rache wird mehr gestillt als Richard's Durst nach Größe. Der alte York (in Heinrich VI.) hatte sie einst verflucht, als sie den weiblichen Greuel beging, ihm ihr Tuch in seines Sohnes Rutland Blut getaucht zu reichen; sein Fluch war an ihr erfüllt worden, als sie Thron, Gatten und den Sohn verlor, den Richard ihr erstach und bei dessen Fall alle die Rivers, Grey, Hastings und Vaughan mitschuldig anwesend waren. An diesem Tage aber ging die Kraft des Fluches von York auf sie über, und sie geltend zu machen an allen ihren Feinden schnaubt ihre rachesüchtige Seele. Das vielfache Weh, das sie an ihren Feinden erlebt, versüßt ihr das eigene Elend, und sie möchte ihr müdes Haupt aus dem Joche ihres Jammers schlüpfen, um es der gehaßten Elisabeth zu überlassen. Wir haben früher (zu Heinrich VI.) gesagt, daß auch die Chronik schon bei dem Tode des Sohnes der Margrete die Bemerkung macht, daß alle diese Anwesenden später den gleichen Kelch getrunken „in Folge der verdienten Gerechtigkeit und gebührenden Strafe Gottes". Dieses Gericht ist in der grausigen Margrete und ihren Flüchen verkörpert, aus der die Straferinnys ihre furchtbaren Orakel spricht. Mit einer auffallenden Grellheit, Deutlichkeit und Vervielfältigung hat Shakespeare diese Verwünschungen sprechen, wiederholen und sich erfüllen lassen. Margrete hat den Fluch über alle jene Mitthäter der Unthat an ihrem Sohne geworfen und er kommt an allen zur Reife; er erfüllt sich an dem

sterbenden Eduard; er erfüllt sich an Clarence, der meineidig geworden war, als er für Lancaster zu fechten gelobt hatte; er erfüllt sich an Hastings, der falsche Versöhnung vor dem sterbenden Eduard geschworen hatte und nach Glosters mehr als nach Gottes Gunst jagte; er erfüllt sich an Elisabeth, die, nur noch der eitle Schein von ihr selbst, ohne Bruder, ohne Gatten, fast ohne Kinder zurückblieb; auf Buckingham selbst fällt ihre bloße Warnung, die sie an den noch Schuldlosen richtete, wie ein Fluch, da er schuldig geworden war. Es ist nicht genug, daß Margrete diese Flüche über alle ausspricht, die meisten, Buckingham, Hastings, Anna, rufen auch über sich selbst unter sündigen Verheißungen die Verwünschung herab, und wenn sie eintrifft, wird noch einmal an die richtige Vorhersage erinnert. Auf Richard selbst endlich häufen sich, an ihm erfüllen sich diese Racheflüche am deutlichsten. Der, den er für seinen Anhänger hält, betrügt ihn zuletzt und verdirbt ihn; die unstete Freundschaft des Buckingham zergeht ihm, wie schon die historische Quelle andeutet; das hatte ihm Alles Margrete vorhergesagt. Aber auch Er selbst ruft in dem Momente seines ungezähmtesten Trotzes (IV, 4) den Fluch auf sich selber herab. Und noch nicht genug: seine eigene Mutter, die Herzogin von York, die der Dichter in die Mitte zwischen Elisabeth und Margrete gestellt hat, die die heftigen Aufloderungen der Einen und die milde Fassung der Andern wechselnd nach Zeit und Anlaß besitzt, die eigne Mutter Richard's sagt ihm (IV, 4), ihre Gebete würden

auf der Seite seiner Feinde sein; sie wünscht ihm, ihr Fluch möge am Tage der Schlacht schwerer auf ihm lasten als seine Rüstung. Von diesem Einen Fluche ist dann in den Scenen vor der Schlacht von Bosworth ein wunderbarer Gebrauch gemacht, der mehr werth ist, als alles Uebrige, wozu der Dichter diese Verwünschungen genutzt hat. Ohne daß auf jenen mütterlichen Ausspruch zurückgeblickt würde, ohne daß sich Richard seiner erinnerte, bürdet ihn dort (V, 3) sein Helm, so daß er sich ihn leichter machen läßt, und lasten ihm die Lanzen im Arme, die er mit leichteren tauscht. Dieß ist besser als die gehäufte Einprägung der scharfen Flüche und ihr buchstäbliches und immer erneuertes Eintreffen; und besser auch ist die Verwünschung der vorübergehend gereizten Mutter bei einem herausfordernden Anlaß, als das stehende Uebermaaß der Rachefluche Margretens und ihre grelle Schärfe. Aber nur das Uebermaaß und die Häufung wird zu tadeln sein, nicht die Sache selbst. Man hüte sich, sich auf die Seite der Ausleger zu stellen, die die Einführung der Margrete überhaupt und ihr Schelten am Hofe thöricht finden, wie die Werbung Richard's auf der Straße. Aber welch ein weiser Gegensatz dieses Auftreten der Margrete bedingt, welche innere Gründe es entschuldigen, haben wir bereits gesagt, und selbst die grelle Hervorhebung ihrer Flüche und ihrer Erfüllung hat ihre weise Absicht. Je versteckter die Sünden dieser Heuchlerbrut geübt wurden, desto sichtbarer und lautbarer sollte sie die Strafe ereilen; es sollte gegen die Heim-

lichkeit und den Trug der Menschen die klare Vergeltung Gottes um so deutlicher erscheinen; und an den Uebelthätern, die den Himmel selbst zu berücken dachten, die an die rächende Gewalt und den Fluch nicht glauben, der in bösen Thaten selber gelegen ist, soll der Eingriff der ewigen Gerechtigkeit recht faßbar und greifbar erscheinen. Auf dem Wege zum Tode sagt Buckingham: „Der Allseher, mit dem ich tändelte, hat mein heuchlerisch Gebet auf mein Haupt gekehrt und mir im Ernste gegeben, was ich im Scherze bat.“ Und eben so entladet sich auch auf Richards Scheitel der eigene Fluch, den er muthwillig auf sich herabbeschwor.

Richard II.

Die Zeitbeſtimmung von Richard II. iſt bereits oben angedeutet worden; wir vermutheten, daß er bald nach Richard III. geſchrieben ſei; Dyce ſetzt ihn mit dieſem gleichzeitig 1593. Leidenſchaftlich gehobenere Stellen, auch Eine (V, 3) die einen tragiſchen Stoff faſt in humoriſtiſche Behandlung zieht, ſind noch in Reimpaaren verfaßt; auch überſchlagende Reime und Alliteration kommt noch vor, was in den ſpäteren Stücken weniger der Fall iſt. Der ganzen tiefſinnigen Anlage und Charakteriſtik, ſo wie der Führung der geſchichtlichen Fabel nach, iſt das Stück, gegen Richard III. gehalten, fortgeſchritten; abgeſehen von dem Bühneneffekte, nennt es Coleridge mit Recht das erſte und bewunderungswürdigſte von Shakeſpeare's rein hiſtoriſchen Stücken, in denen die Geſchichte die Fabel bildet, nicht blos wie in den mehr gemiſchten Hiſtorien (wie Heinrich IV.) leitet. Die geſchichtlichen Handlungen, die Richard umfaßt, gehen vom September 1398 bis Februar

1400. Alles Wesentliche der Thatsachen ist streng aus der Chronik von Holinshed beibehalten; wo sich Shakespeare Freiheiten erlaubt, ist es in jenen Aeußerlichkeiten, die er nirgends achtete, wo er sie dichterischen Zwecken dienstbar machen konnte.

Eine dramatische Vorarbeit hatte Shakespeare auch bei diesem Stücke, die uns aber nicht bekannt ist. Wir wissen nur aus dem Berichte eines Dr. Forman, daß 1611 auf Shakespeare's Bühne ein Stück von Richard II. aufgeführt ward, das nach den Angaben des Inhalts ganz verschieden, faktenreicher und blutiger als Shakespeare's Werk gewesen sein muß. Ein interessanter geschichtlicher Vorfall knüpft sich an das Stück. Als Graf Essex im Jahre 1601, um seine Feinde aus der Umgebung der Königin zu vertreiben, die Londoner Bürgerschaft zu einem Aufstande reizen wollte, ließen seine Vertrauten, Sir Gilly Merrick u. A. die Tragödie von Richard II. vor dem Ausbruche der Verschwörung in offenen Straßen und Häusern spielen, um die Gemüther zu erhitzen, und Elisabeth erfuhr von dieser Aufführung und spielte im Gespräche, indem sie sich Richard II. nannte, darauf an. Es ist ein Streitpunkt, ob dieß so im Zwecke der Empörer gebrauchte Stück der Richard II. unseres Shakespeare oder das andere Stück, das Dr. Forman sah, gewesen sei. Es ist wohl kein Zweifel, daß es das letztere Stück war, denn Shakespeare's Richard ist zwar ein Revolutionsgemälde, aber doch so milder Art, und es nimmt gerade für den entthronten König so

innige Theilnahme in Anspruch, daß es sich zu jenem Zwecke sehr unvortheilhaft darbieten würde. So ist es schon in den Ausgaben vor 1601, in welchen die ganze Scene der Absetzung Richards, ein Theil des ersten Auftritts des vierten Aktes, noch gar nicht vorhanden war; diese Scene, in welcher das Mitleid für den Entthronten noch tiefer angeregt wird, hat der Dichter erst nach jenem Ereignisse zugefügt, fast als gälte es ihm, sein Stück zu einem solchen Gebrauche noch ungeschickter zu machen. Nichts ist bei alledem natürlicher, als daß man bei dem außerordentlich praktischen Charakter dieser historischen Stücke auf einen solchen Gebrauch derselben verfalle. Unzähligemale haben diese Werke den Rednern der Parlamente Belegstellen ihrer politischen Weisheit bieten müssen; man kann sie in Zeiten, wie die unsrigen, nicht lesen, ohne auf jeder Seite die treffendsten Mottos zu den Erfahrungen des Tages zu finden. Als im vorigen Jahrhundert Shakespeare auf der Bühne in England neu eingebürgert ward, wurde Richard II. zu der Zeit gegeben, als der englische Handelsstand 1744 auf einen Krieg mit Spanien drang und Robert Walpole dieser Volkspolitik Widerstand leistete; alle Stellen, die auf die Gefangenschaft des Königs unter seinen Schmeichlern gehen, wurden auf Walpole bezogen und mit lautem Geschrei begrüßt, andere Stellen über den Bankerut des gebrochenen Königs mit todtem und ehrfürchtigem Schweigen gehört.

Richard II. muß durchaus mit Heinrich IV. und V.

in Einer Reihe geleſen werden, um ganz auf den Grund verſtändlich zu ſein. Die feinſten Züge zur Erklärung der Charaktere und der Handlungen in dem erſten Stücke dieſer Reihe ſind in Stellen des dritten und vierten erſt niedergelegt, man könnte ſagen abſichtlich verſteckt. Der Hauptcharakter des vierten Stückes, Heinrich V., iſt in dem erſten, in Richard, ſchon erwähnt und ſein wüſtes Jugendleben ſchon bezeichnet, zu einer Zeit, wo er erſt zwölf Jahre alt war. Die Figur des Herzogs von Aumerle, der in Richard keine glänzende Rolle ſpielt, wird, nachdem ihn ſeine Mutter hier (V, 3) von der Strafe des Hochverräthers gerettet und Gott gebeten hatte, dieſen „alten Sohn neu zu machen,“ ſpät in Heinrich V. von dem Dichter ſchweigend wiedergebracht, ein neuer Menſch in der That, der mit der Heldenzeit groß geworden iſt und bei Azincourt den Heldentodt ſtirbt. So ſchlingen ſich die feinſten Fäden um die vier Stücke, ſie untereinander zu verbinden; andere eben ſo feine Beziehungen ſetzen dieſe Lancaſtriſche Tetralogie mit der Yorkiſchen, den drei Theilen Heinrichs VI. und Richard III., in ein gegenſätzliches Verhältniß. Dem Dichter entging nicht die Aehnlichkeit der geſchichtlichen Ereigniſſe in dem Steigen und Fallen dieſer beiden Häuſer; hätte er die zeitlich jüngere Geſchichte des Yorkiſchen Hauſes ſtatt *vor* der Geſchichte der Lancaſters *nach* ihr behandelt, ſo hätte ihm dieß geſtattet, dieſe Beziehungen und Aehnlichkeiten in beiden Stoffen ſchärfer zu zeichnen als ſo. Richard II. erſcheint in dieſer Tetralogie ſo, wie

Heinrich VI. in der Yorkſchen. Ein junger Fürſt, nicht ohne ſchöne menſchliche Anlagen, von Oheimen und anmaaßenden Protektoren, von Schützlingen und Günſtlingen umgeben, richtet beide Male das Reich zu Grunde; beide gehen ihres ererbten Thrones verluſtig durch Uſurpatoren und ſterben gewaltſam im Gefängniß. Bolingbroke untergräbt den Thron Richards in ſehr ähnlicher Weiſe, wie York den des Heinrich VI.; der Eine fällt meineidig, ehe er das letzte Ziel ſeines ehrgeizigen Weges erreicht; der Andere gelangt durch Glück und Verdienſt zu dieſem Ziele und behauptet es durch würdige Verwaltung und reuige Buße. Die Vergeltung aber droht dem Einen uſurpatoriſchen Hauſe wie dem Andern; häusliches Zerwürfniß herrſcht in der Familie Heinrichs IV., wie unter den Söhnen Yorks unter Eduard IV. Nun aber theilen ſich die Schickſale beider Häuſer in einen ſchärferen Gegenſatz, den wir bereits oben bezeichneten; aus dem unglückweiſſagenden Familienverhältniß unter den Lancaſters taucht jener Heinrich V. empor, der mitten in einem wilden Jugendtreiben die großen Entſchlüſſe faßt, dem engliſchen Throne den Glanz der Eduarde wiederzugeben, während aus dem Yorkſchen Hauſe jener Richard III. mitten in einer Laufbahn kriegeriſchen Ruhmes die Entwürfe macht, ſich durch eine Kette von Schlechtigkeiten den Weg zum Throne zu bahnen. Ein großer Regent macht dort durch Tugenden die Unthat der Lancaſter auf eine kurze glorreiche Zeit vergeſſen, hier häuft ein blutiger Tyrann

durch Ruchloſigkeit das Aeußerſte der Schmach auf das Haus York und reißt es zum Untergang. Wie in dieſen äußeren Verhältniſſen ein gewiſſer Parallelismus in beiden Geſchichten nicht zu verkennen iſt, ſo haben wir bereits mehrfach den gleichen Gedanken genannt, aus dem Shakeſpeare beide Tetralogien bearbeitet hat. Der Streit des Verdienſtes mit dem Rechte um eine unbefeſtigte Krone konnte ſchon in Heinrich VI., wenn man jene Stücke überhaupt in einer beſtimmten Idee gearbeitet denken will, der leitende, wenigſtens der hervorſpringende Gedanke heißen; in Richard III. verdrängte ihn eine mehr ethiſche Idee, die in dieſem Stücke den rein geſchichtlichen Charakter etwas beeinträchtigt; hier in Richard II. dagegen tritt dieſer Gedanke in aller politiſchen Reinheit aus dem hiſtoriſchen Stoffe heraus und wird von dem Dichter mit voller Selbſtändigkeit ergriffen, um mit ihm die geſchichtliche Materie zu einem freieren Kunſtwerke von höherer und vollendeterer Organiſation umzubilden, als die Geſchichte in ſich ſelber geſtattet.

Richard II. war der Sohn des ſchwarzen Prinzen*), des tapferen Aelteſten unter Eduards III. Kindern. Er war nach der geſchichtlichen Ueberlieferung bildſchön, er trägt nach Shakeſpeare's Stück die Züge ſeines Vaters und heißt in Percy's Munde eine ſüße Roſe. Auch geiſtig ſind die Züge ſeines Vaters gelegentlich zu erkennen: die

*) Zur Erläuterung der genealogiſchen Verhältniſſe unter den

Hauptverſonen dieſes und der folgenden Stücke hängen wir hier die Ueberſicht der Nachkommenſchaft Eduards III. an, ſo weit ſie in unſeren Stücken vorkommt. Die den Namen der Söhne Eduards beigefügten Zahlen bedeuten ihre Reihenfolge nach dem Alter in der Zahl der ſämmtlichen Söhne Eduards.

Eduard III. † 1377.

- Eduard Prinz v. Wales. 1. † 1376.
  - Richard II.
- Lionel Herzog v. Clarence. 2.
  - Philippa, vermählt mit dem erſten Grafen von March.
    - Roger Graf v. March.
      - Edmund Mortimer *), Graf v. March. geb. 1392.
    - Sir Edmund Mortimer, Schwiegerſohn Owen Glendowers.
    - Eliſabeth, bei Shakeſp. Kate, Lady Percy.
- John Gaunt v. Lancaſter. 3. † 1399, 59 J. alt.
  - Heinrich Hereford (Bolingbroke), nachher Heinrich IV.
    - Heinrich V.
- Edmund Langley v. York. 5.
  - Graf Saliſbury, Rebell gegen Heinrich V.
    - Richard Plantagenet, Herzog v. York.
  - Herzog v. Aumerle, gefallen bei Azincourt.
- Thomas Woodſtock, Herzog von Gloſter. † 1397, ermordet.

*) Bei Shakeſpeare mit ſeinem Oheim Sir Edmund Mortimer in Eine Perſon verſchmolzen.

milde Natur des Lamms und die heftige des Löwen, die der Dichter in dem schwarzen Prinzen vereinigt nennt, treten beide in ihm zu Tage. Die erstere ist nicht wohl zu verkennen; sie wird noch zuletzt in den vielen Zeichen der Anhänglichkeit sichtlich, die er in der Zeit empfängt, wo es gefährlich ist sie zu äußern, und nach seinem Tode in der Sehnsucht nach ihm, die in den wider ihn verschworenen Gegnern erwacht. Die andere Eigenschaft ist in zerstreuten einzelnen Zügen mehr verborgen. Er erscheint überall als ein heißes Füllen, leicht reizbar, ein heftiges Feuer, das sich schnell verzehrt; er vergleicht sich selbst mit dem glänzenden Phaeton, der unfähig und kühn die störrischen Rosse handhaben wollte; in Augenblicken seines Unglücks erwacht der Trotz eines angeborenen Adels mitten aus seinem Grame, und in seinem Tode erscheint er eben so „voll von Tapferkeit als königlichem Blute". Aber diese schöne Anlage ist ganz verwischt; er hat schon in den jungen Jahren seines Lebens und seiner Regierung allen guten Ruf verloren; er ist umgeben von einer Schaar von Geschöpfen und Günstlingen, Aussaugern und Raupen des Reiches, die sein Ohr mit Schmeicheleien verstopfen und mit üppigem Dichtungswerk vergiften, die ihn herrschsüchtig, hochfahrend, unfähig machen, ein Wort des Tadels und der Ermahnung, sei es selbst aus dem Munde eines sterbenden Oheims, zu hören; die ihn mit italienischem Modetand verflachten, mit jeder niederen Eitelkeit umgaben, zu Prunksucht und Verschwendung in dem Maaße verführten,

daß er täglich 10,000 Menschen an seinem Hofe speiste. In Heinrich IV. wird sein Leben und Treiben in einer ausführlicheren Stelle beschrieben, als es in unserem Stücke selber geschieht. Der leichtfüßige Richard, heißt es dort, ging auf und ab mit schalen Spaßmachern und raschlodernden Witzlingen, machte seinen Stand und sein Königthum gemein mit possenreißenden Thoren, ließ seinen großen Namen von ihrem Spotte entweihen und gab seine Haltung so weit auf, daß er lachte über die spottsüchtigen Knaben und sich an den Gleichnissen der eitlen Bartlosen ergötzte; er ward ein Gefährte der Straße und gab sich der Popularität zu Leben, so daß, da er täglich von des Volkes Augen verschlungen ward, sie sich am Honig sättigten und an dem Geschmacke der Süße bald verekelten, wovon ein wenig mehr als ein wenig viel zu viel ist. — Von Scenen dieser Art hat uns Shakespeare in Richard II. nichts oder wenig gezeigt: man kann nur von ferne in zwei Scenen durchblicken auf den zutraulichen Ton des Umgangs, auf dem die Aumerle und Bushy mit König und Königin stehen. Der Dichter hat diesen heiteren leichtsinnigen Verkehr im Hintergrunde gelassen, was vielleicht, das Stück von Richard II. für sich betrachtet, ein Mangel wäre; aber er hatte das allzu Aehnliche in Heinrich IV. zu schildern und mußte die Wiederholung scheuen; er gab diese fröhlichen Gemälde in dem heiteren Schauspiele und ließ sie in unserem tragischen Stücke hinweg. An ihre Stelle setzte er sehr weislich, um nicht das Trauerspiel der

vaterländiſchen Geſchichte belachen zu machen, die ernſte und tragiſche Seite dieſes Treibens. Von ſeiner Umgebung gehetzt hatte Richard ſeinen ehrlichen, gutmeinenden Oheim Gloſter, der ſich nach der geſchichtlichen Ueberlieferung ein Protectorat über den jungen König angemaßt hatte, ermorden laſſen und dieß machte ſeine übrigen Oheime, die Lancaſter und York, um ihre Sicherheit beſorgt, wenn ſie auch, wie die Chronik ſagt, den Stachel ihres Misvergnügens bargen. Von jener Umgebung ausgeſogen ſieht Richard ſeine Kaſſe leer, greift zu Zwangsanlehen, zu Erpreſſung von Steuern und Strafgeldern, und gibt zuletzt das engliſche Reich in Pacht an ſeine Schmarotzer, nicht mehr ein König, nur noch ein Gutsherr von England. Ein Verräther an dieſem unbeſiegten Lande hat er auch durch Verträge von den Eroberungen ſeiner Väter aufgegeben. Noch nicht genug: er greift auch zuletzt das Privateigenthum an und zieht die Güter des geſtorbenen alten Lancaſter und ſeines verbannten Sohnes ein, was ihm die Herzen der Gemeinen und des Adels entzieht. Der Verfall des ausgeſogenen Landes, der Umſturz des Rechts, die Gefahr des Eigenthums, eine in Irland ausgebrochene Empörung, die Bewaffnung des Adels zu Selbſthilfe, die Schwäche der Regierung, alle dieſe Anzeigen laſſen uns in den zwei erſten Acten die aufgehende Saat der Revolution beobachten, die der verführte König geſtreut hatte. Die Vorbereitung des Falls Richard's II.

lieſt die Volksſtimme (II. 4) in dem allgemeinen Merkmale aller Umwälzungszeiten:

Der Reiche bangt, Geſindel tanzt und ſpringt,
Der in der Furcht, was er beſitzt, zu miſſen,
Dieß, zu beſitzen durch Gewalt und Krieg.

Neben den zerſtreut nur angedeuteten Zügen, die die Unfähigkeit des Königs und ſein Schwanken zwiſchen unzeitiger Herrſcherkraft und Schwäche bezeichnen, hat der Dichter nur Ein Ereigniß zur näheren dramatiſchen Veranſchaulichung gewählt, an das ſich gerade Kataſtrophe und Ausgang von Richards Schickſal knüpft, den ritterlichen Handel zwiſchen Bolingbroke und Norfolk, mit dem das Stück beginnt. Coleridge ſagte von dieſer Scene, ſie ſcheine eingeführt, um im Voraus die Charaktere Richards und Bolingbroke's zu ſchildern; und Courtenay gar iſt ſo kühn, zu meinen, ſie ſei eben eingeführt, weil ſie Shakeſpeare in der Chronik fand. So aber hat Shakeſpeare freilich nicht geſchrieben. Er hat ſpät noch in Heinrich IV. (II. 4, 1) mit ſehr nackten Worten zum Ueberfluſſe geſagt, daß er mit dieſer Scene begann, weil ſie eben der Anfang aller der Leiden war, die auf König Richard und nachher auf ſeine Entthroner fielen. Norfolks Sohn ſagt dort: O damals, als der König ſeinen Stab niederwarf, da hing ſein Leben dran, und das Leben Aller, die ſeitdem das Gericht und das Schwert unter Bolingbroke traf! Allerdings dient dann die Scene, wie ſehr ſie an ſich nothwendig iſt, weſentlich dazu, die beiden Hauptcharaktere,

Richard und Bolingbroke, den verfallenden König noch in seiner Glorie und Macht, den aufkommenden in seinem Unglücke und seiner Verbannung, einander gegenüber zu stellen in ihrem ersten und sogleich entscheidenden Zusammenstoße. In seiner Anklage gegen Norfolk umstellt Bolingbroke den König ganz von ferne mit feindlichen Anschlägen. Auf dem Könige und seiner Umgebung ruht in der öffentlichen Meinung die Schuld von Glosters Mord; als das nächste Werkzeug tritt später Aumerle hervor; Norfolk trifft nur die Schuld der Mitwissenschaft und der Verhehlung, deren er sich selber anklagt; aber der Volkshaß wälzt sich mit auf ihn wie auf den König. Diese Lage benutzt Bolingbroke, wie wir im zweiten Theile Heinrichs IV. (IV. 1) ausdrücklich erfahren, jenen Haß zu nähren und die Gunst des Volkes auf sich zu ziehen, indem er die Lancaster ehrenhaft besorgt um eine heilige Familiensache hinstellt. Er weiß, daß Norfolk an dem Morde Glosters nicht schuldig ist, aber eben so tapfer als politisch wagt er freigeistig das Gottesurtheil anzutragen, denn er räumt in ihm die einzige kräftige Stütze des Königs und zugleich einen Feind seiner Familie hinweg. Die Nachgelassenen des ermordeten Gloster spornten die Lancaster zur Rache, deren eigene Sicherheit im Spiele war; der alte Gaunt zwar stellt die Rache Gott anheim, aber sein Sohn Bolingbroke hält sie für gesicherter, wenn sie in seiner menschlichen Hand ist. Der ehrwürdige Alte, dem Shakespeare höhere Jahre leiht als die Geschichte, hat dem Sohne die Ele-

mente vererbt aus dem sein tiefverborgener Charakter gemischt ist. Der greise Held hat seines Vaterlandes Wohl im Busen getragen und sein patriotischer Sinn gewinnt in der Sterbestunde über seine Unterthanentreue so viel, daß er dem sündigen Richard in Worten der höchsten Begeisterung für das ruhmvolle Vaterland schneidend vorwirft, was er aus diesem Paradiese gemacht hat. Der Gram um das Land und der Gram um seinen verbannten Sohn stürzten ihn ins Grab. Mit seinem vaterländischen Sinne mischt sich, sieht man, Familiensinn und Eigenliebe; beides ist auch in dem Sohne mächtig. Des Sohnes weitgreifende Hauspolitik begleitet und bestimmt sein ganzes Leben; sein vaterländisches Gefühl bricht aus der rührenden Klage über seine Verbannung hervor, die man mit Recht nicht allein sehr schön, sondern auch sehr englisch genannt hat. Zu beiden Zügen kommt die diplomatische Schlauheit, die aufs Tiefste in dem Charakter angelegt und darum mühelos verborgen ist. Auch sie kann der Sohn von dem Vater überkommen zu haben scheinen; denn man kann eine kluge Absicht nicht feiner mit Edelmuth paaren, als der alte Gaunt, da er im Staatsrath für die Verbannung seines Sohnes, die ihm nachher das Herz bricht, mitstimmt, in der Meinung, mit seinem zu strengen Spruche die Anderen grade zu einem milderen Urtheil zu stimmen. Ganz von solch einer grundtief verborgenen Politik hat Shakespeare den Sohn gezeichnet, der nur in Einem Zuge in Richard II. sich ohne Maske zeigt, im

Uebrigen durch die drei Stücke auch dem aufmerksamen Leser ein Räthsel bleiben kann, bis ihm die letzte Lebensstunde endlich ein Geständniß an seinen Sohn entlockt. Ganz in diesem räthselhaften Dunkel ist nun auch die Anfangsscene zwischen Bolingbroke und Norfolk gehalten. Die Absichten und Beweggründe, die den ersteren antreiben, haben wir so eben angedeutet, aber wir haben sie weither geholt aus späteren Aufschlüssen; im Augenblicke der Handlung ist unklar, was er bezweckt, und Norfolks Handlung vermehrt das Dunkel. Die Stimme der Unschuld und der Ehre spricht aus ihm, am meisten aus seinem Selbstgeständnisse, nicht weniger aus der festen Berufung auf seine Treue gegen den König. Sie geht so weit, daß er den Schleier über der Unthat, der er geziehen wird, nicht wegzieht, auch nicht, nachdem des Königs Spruch auf ewige Verbannung ihn „unerwartet“ getroffen hat, der auf anderen Lohn als diese Schmach gehofft. Auch verurtheilt ihn der König, wie man gleichfalls erst ganz spät in Heinrich IV. (II. 4, 1) erfährt, wider Willen, weil die allgemeine Erbitterung sich auf ihn abgeladen, die Schwärmerei der Volksgunst aber sich bereits auf Bolingbroke geworfen hatte, der bei seinem Abzuge sich schon wie ein herablassender Fürst gegen die Menge benimmt. Der schwache Richard, dem Norfolk die Reue dieser That voraussagt, verbannt unköniglich den Mann, den er liebt und der ihm der treueste Halt gewesen wäre, auf Lebenszeit, und auf wenige Jahre den Andern, den er haßte, dessen strebende Gedanken er

fürchtet, dessen Verbannung er im Innern treulos für ewig beschlossen hat. Er stört den Kampf der beiden, deren Frieden er noch mehr fürchtet; er trifft den Feind und reizt ihn, ohne ihn unschädlich zu machen; die ganze Rathlosigkeit eines Mannes von gestörtem Gewissen, der weder zur rechten Gelegenheit streng noch mild zu sein weiß, entwickelt sich in diesem Einen Falle. Die Chronik zieht die Summe seiner Regierungsfehler in die Worte: er habe gegen seine Freunde zu große Güte, gegen seine Feinde zu große Gnade bewiesen. Beides ist richtig. In diesem Falle aber zeigt er in der Strenge gegen den Freund, daß er noch inconsequent dazu ist, und sich von der Macht der Meinung in einem unwesentlichen Punkte bestimmen läßt, da er sie in dem wesentlichen überhört.

Shakespeare zieht ganz im Sinne des angeführten Satzes der Chronik die politische Moral aus Richards Regiment in der Gärtnerscene (III. 4.) und ihrer einfachen Allegorie. Der weise Gärtner sorgt, die Zweige zu stützen, die wie unartige Kinder ihren Vater beugen durch ihr übermäßiges Uebergewicht; die zu schnell wachsenden Sprossen schneidet er ab, die im Gemeinwesen zu hoch steigen; das nutzlose Unkraut jätet er aus. Richard, der in seiner Familieneiferfucht gegen Gloster die erste der drei Regeln, in seiner zu großen Gnade gegen Bolingbroke die zweite, in seiner zu großen Güte gegen seine Schmarotzer, die Bagot und Bushy, die dritte nicht beobachtet hatte, sieht nun den Fall der Blätter; ein Anderer jätet das Unkraut aus,

das unter seiner weitgebreiteten Krone wucherte, das ihn zu stützen schien, während es ihn aussog. Hätte er das Reich so gehegt und gepflegt, wie die Gärtner ihren Garten, so hätte er seinen Großen gethan wie sie den Bäumen, denen sie zur rechten Zeit die Rinde anzapfen, um ihr zu üppiges Wachsthum zu hindern, so hätte er die überflüssigen Zweige beschnitten und er hätte ihre Früchte erlebt und genossen und seine Krone erhalten.

Statt dessen that er Alles, was ihm seine Krone verwirken mußte. Wir haben des Königs Unberathenheit in dem Streite zwischen Bolingbroke und Norfolk gesehen. Kaum ist dieser Zwiespalt beseitigt, so stirbt der alte Gaunt; die irische Empörung heischt Abhülfe; der verschwenderische Fürst hat kein Geld; er zieht nun die Güter der Lancaster ein, was selbst den gutmüthigen, auch nach geschichtlichen Zeugnissen trägen und ruhesüchtigen York vorübergehend in Flammen setzt. Richard geht persönlich nach Irland und läßt den gereizten York, den schwächsten den er wählen konnte, als Statthalter von England zurück. Sogleich ergreift der verbannte Bolingbroke den Anlaß, in das leer stehende Reich zurückzukehren, unter dem Vorwande, sein rechtmäßiges Erbe in Besitz zu nehmen. Der besorgte Adel, die Percys, schlagen sich zu ihm; die elenden Freunde des Königs geben sogleich seine Sache verloren; der rathlose York geht über. Als Richard aus Irland zurückkehrt, hat er bereits nichts mehr vom Königthum, als sein Recht darauf. Er beredet sich mehr, als

daß er davon überzeugt wäre, mit diesem Rechte Alles zu haben. Er kommt, vom Gewissen getroffen, ahnungsvoll, gelähmt und unthätig aus Irland zurück. In gewohnter Schwärmerei, als er den englischen Boden wieder betritt, hofft er, daß die Erde mit ihm fühlen, die Steine ihm Krieger stellen würden, ehe ihr angeborener König dem Aufruhr unterliegen solle. Er gräbt sich in poetischen und religiösen Trost und verschanzt sich hinter sein göttliches Recht und Ansehen; nicht alles Wasser der See könne den Balsam von einem gesalbten Haupte waschen; der Athem weltlicher Menschen könne nicht den vom Herrn erwählten Stellvertreter absetzen. Er baut darauf, daß Gott und der Himmel, der das Recht bewache, gegen jeden Mann Bolingbroke's einen Engel für ihn im Solde habe. Er vergleicht seine königliche Würde mit der Sonne, in deren Abwesenheit zu Nachtzeit die Räuber schwärmen, vor deren strahlendem Aufgang im Osten sie aber zitternd entweichen. Aber bald zeigt ihn der Dichter mit einem schweigenden Rückblicke auf dieses Bild dem Räuber Bolingbroke gegenüber und dieser selbst (III. 3. in manchen Ausgaben ist die Stelle York in den Mund gelegt) vergleicht ihn gerade so mit der im Osten auftauchenden Sonne; aber die neidischen Wolken trüben den königlichen Anblick, sperren ihm den Pfad und sind nicht so schnell verscheucht wie sich Richard dachte. Gerade indem er auf den Beistand des Himmels so eifrig pocht, kommt die grelle Botschaft, daß nicht allein keine Engel für ihn in Bereitschaft

stehen, sondern daß selbst die Menschen von ihm abgefallen sind. Die Hand des Himmels scheint gerade im Spiele zu sein, da widrige Winde ihn aufgehalten und darum eine voreilige Kunde von seinem Tode seine Anhänger geirrt hatte. Da plötzlich weicht das Vertrauen auf sein gutes Recht von ihm. Er ruft seinen Namen und Majestät wieder auf, aber auf eine neue Unglücksbotschaft hin bricht sein Muth bis zur Entsagung zusammen. Er macht später Northumberland gegenüber sein göttliches Recht noch einmal geltend, und daß keine menschliche Hand sein heilig Scepter ohne Raub und Gewaltthat ergreifen könne. Aber das Gedeihen vom Himmel ist jetzt schon sichtlich auf der Seite der Gewalt; der, den das Volk trägt, steht sicherer, als der Gesalbte Gottes.

Shakespeare schreibt hier eine unsterbliche Lehre über das Königthum von Gottes Gnaden und das Recht der Unverletzlichkeit. Sein Standpunkt ist auch hier jener zweiseitige der gänzlichen Partheilosigkeit und Unbefangenheit, auf den wir nicht müde werden zurückzudeuten, als auf das größte Merkzeichen seiner außerordentlichen geistigen Ueberlegenheit. Seine Ansicht legt er hauptsächlich dem Bischoff von Carlisle in den Mund, dem erhabenen Musterbild ächter Loyalität, der nicht wie York den Neutralen spielt, wo die Gefahr ihn zum Kampfe fordert; der vielmehr dem rechtmäßigen Könige treu zu Seite steht, aber nicht wie seine Schmeichler ihm die harte Stimme der Wahrheit verhehlt; der dem unrechtmäßigen Usurpator in

offener Versammlung trotzt, doch aber selbst diesem durch diese Funken wahrer Ehre Gnade und Achtung abnöthigt. Vertieft in sein Nachdenken über Schein und Wesen, über dem wir Shakespeare in dieser ganzen Periode seines Lebens brüten sehen, kann er nicht den Heiligenschein des göttlichen-Rechts für das Wesen des Königthums ansehen. Keine Unverletzlichkeit kann das gesalbte Haupt schützen, wenn es sich des göttlichen Besitzes selber unwürdig gemacht; keine Rechtmäßigkeit und kein Balsam kann den Herrscher von den Pflichten für das Land seiner Obhut lossprechen! Jeder Beruf würde unserem Dichter von Gott scheinen und mit dem Berufe jede Pflicht. Die Pflichterfüllung ist auch für den König die erste Bedingung seines Bestandes; mit ihr verwirkt er Besitz und Recht, mit ihr verliert er sich selbst, seine innere Würde, Weihe und Kraft. So sagt auch Heinrich IV. seinem Sohne mit deutlichen Worten: er sei, zügellos und seiner selbst vergessen damals, nur der Schatten der Erblichkeit; der ehrenhafte Percy, obwar ein Empörer, *verdiene* der Erbe zu sein. Die pflichtvolle Unrechtmäßigkeit ist *gegen* die pflichtvergessene Rechtmäßigkeit, sie ist *über* sie gestellt von dem Manne, der sich einst mit jener emporgehoben hatte und der sich nun mit Pflichterfüllung seine Rechtmäßigkeit sichern möchte. Es ist voll Aufschluß über Shakespeare's eigentliche Meinung, seinen König Johann mit diesem Stücke genau zu vergleichen. Der Usurpator Johann behauptet die Krone mit guten und schlechten Mitteln, so

lange er das Vertrauen und seine Kraft nicht verliert, so lange er ruchlose Thaten und nutzlose Grausamkeit meidet und gut englisch gesinnt ist; sobald er seiner königlichen Pflicht vergiebt und England verkauft, so verliert er sich selbst und seine Krone. Er, der Usurpator, durchaus nicht anders als der legitime Richard, der eben so sein Land verpachtet und eben so mit seiner Pflicht sich selber aufgegeben hat. Zu dieser Königspflicht gehört wesentlich, daß der Fürst, wenn er sein eigenes Recht gesichert wissen will, das Recht Anderer wahre und schütze. Des Königs eigenes Recht ist von Shakespeare nicht heiliger geachtet, als jedes andere. Sobald Richard das Erbe der Lancaster angetastet hatte, so hatte er ihnen gleichsam ein Vergeltungsrecht in die Hände gelegt. Der schlaffe York sagt ihm dieß auf der Stelle: wenn er der Zeit ihr Recht nähme, so könne morgen nicht auf heute folgen, er könne nicht weiter Er selbst sein, denn auch Er sei König nur durch Nachfolge und Erbrecht; er ziehe mit dieser That tausend Gefahren auf sein Haupt, verliere tausend wohlgesinnte Herzen und zwinge selbst seine zahme Geduld zu Gedanken, die Ehre und Lehenpflicht nicht denken dürften. Zu jener Königspflicht gehört ferner nicht allein die Abwesenheit aller jener Laster der weichen Genußsucht, an denen Richard zu Grunde geht, sondern an ihrer Stelle die Tugend der Thatkraft, die auch jedes gemeinen Mannes erste Ehre ist. Der Himmel hilft uns nur, sagt Carlisle zu Richard, wenn wir seine Hülfe ergreifen. Die große Lehre, die in

der Geschichte unserer Revolutionstage von 1848 so scharf eingeprägt stand, spricht in unserem Stücke Salisbury (III. 2.) aus zu Richard:

Ein Tag zu spät, befürcht ich, edler Herr
Hat all dein Glück auf Erden dir verdunkelt.
Der heut'ge Tag, der Unglückstag, zu spät,
Wirft Freude, Freunde, Glück und Staat dir nieder!

Auf diese Mahnung erhebt er sich, da jetzt auch die Erhebung zu spät ist. Vorher war ein jeder Anspruch der Aumerle und Carlisle an seine Männlichkeit, jeder Vorwurf über seine Saumseligkeit vergebens, er versinkt in sich und schwelgt in seinem Unglücke wie vorher in seinem Glücke. Und so muß ihn zuletzt noch sein Weib beschämen, als sie ihn auch an Geist und Verstand abgesetzt findet: sie wollte ihn ungeduldig wie einen Löwen im Sterben mit der Tatze die Erde schlagen sehen, aber Er wie ein Schüler nimmt geduldig die Strafe hin und lehrt das Weib Entsagung, dem diese Lehre besser zu Munde stände. Die Schwäche und Schuld ist von dem Dichter meisterhaft geschildert, unter der die Revolutionen unversehens gedeihen; und er rollt uns in langer Reihe das Schauspiel der wirkenden Mächte einer solchen Revolutionszeit in diesem Stücke auf, ein Gemälde von schwer zu erschöpfender Größe und Tiefe. Denn kein Stück will so oft wie dieses und in so engem Verbande mit den nachfolgenden gelesen sein, um ganz ergründet zu werden. Es ist unscheinbar, ohne scharfe Würze, aber einen geduldigen Fleiß belohnt es desto reicher.

Den Inhalt sämmtlicher vier Stücke in eine Erzählung zu zerlegen, die ganz in Shakespeare's Sinne motivirt wäre, würde eine weite Arbeit sein, von außerordentlicher Fülle. Wer von den Anfängen dieses Richard bis zum Schlusse Heinrichs V. mit gewissenhafter Erwägung jedes Einzelnen durchgelesen hat, dem scheint es wahrhaft eine ganze Welt durchlebt zu haben.

Der Dichter, der uns den jungen König in seinem Glücke nicht ausführlich hat kennen lehren, entwickelt seinen Charakter desto fesselnder und genauer in seinem Unglück. Sobald mit der Landung Bolingbroke's der Wendepunkt seines Glückes gekommen ist, tritt, wo wir den kräftigen Regenten zu sehen wünschten, die gutartige menschliche Natur, die vorher im Glück und Uebermuth verdunkelt war, glänzend hervor, aber auch jetzt immer in Begleitung der Schwäche und Haltlosigkeit, die der Grundzug seines Wesens ist. Er hat der Stützen immer bedurft, und die kräftigen Stützen hat er nicht ertragen, er hatte sie an den Schlingpflanzen gesucht, die ihn selber zu Boden rissen; die Gaunt und Norfolk hatte er sich entfremdet. Daher fällt er im ersten Augenblick seines Unglücks einen unrettbaren Fall. Sobald die erste Nachricht von dem Abfall seiner Leute kommt, wird er bleich und verzagt; bei der zweiten Botschaft, die ihn mit einem neuen Unheil nur erst bedroht, wird er ergeben und bereit zu Thronentsagung und Tod. Als ihn Aumerle an seinen Vater York erinnert, schüttelt er sich noch einmal auf, aber sobald er

hört, daß auch diese letzte Stütze gebrochen ist, verwünscht er seinen Vetter, daß er ihn von dem süßen Weg zur Verzweiflung noch einmal hinweggerissen; er verschwört jeden Trost und jede That; er läßt seine Truppen auseinandergehen; keiner Anstrengung mehr fähig will er zu keiner mehr gemahnt sein und thut sich selber jeder Versuchung dazu ab. Ein hochpoetischer Glanz fällt nun auf die Scenen der Erniedrigung und der inneren Vernichtung des romantischen Jünglings, dessen Phantasie in Gram und Unglück zu einer Höhe gesteigert wird, die uns zurückschließen läßt auf die Stärke des Rauschs, mit der er sich früher in Lust und Freuden gestürzt hatte. Die Kraft, die ihn damals ganz aus sich heraus gerissen hatte, wendet sich nun mit einer furchtbaren Gewalt ganz nach seinem Inneren, und der Genußsüchtige macht sich nun aus Leid und Gram einen Genuß und, wie wir hörten, aus der Verzweiflung eine Süßigkeit. Einen Augenblick nur von seinem Unglück gebeugt, sucht er schnell ein Gefallen darin, sich in und über seinem Leide zu fühlen, es mit den Ausmalungen der Einbildungskraft zu steigern, zu lenken, zu regieren nach Bedarf seiner Gefühle und Gedanken. Er nennt sich Anfangs einen Sklaven seines königlichen Jammers, später will er umgekehrt, des Throns verlustig, doch der König seines Grames bleiben. Die Worte und Verhersagungen des schnöde verletzten Gaunt sollen sich jetzt vielfach an dem Schmäher des Sterbenden erfüllen. Es wird an Richard wahr jener Spruch: daß Leid um so schwerer

ſitzt, wo es bemerkt, daß man es nur ſchwach trägt. Es wird an ihm wahr das Wort: daß die Eitelkeit, der unerſättliche Rabe, wenn er ſeine Mittel verzehrt hat, an ſich ſelber nagt. Richard wunderte ſich in der Todesſcene des Gaunt (II, 1.), wie der Gram in dem Munde des Sterbenden mit Worten ſpielen könne, aber in der tödtlichen Krankheit ſeines Elends lernt er ſich viel tiefer in das Spiel der Worte und der grübelnden Gedanken zu verſenken. Gleich Anfangs im Beginne ſeiner Leiden brütete er über Gräber- und Todesgedanken; er möchte die Geſchicke aller gefallenen Könige vor ſeinem Geiſte vorübergehen laſſen und dann (als ob ihm wieder die Worte des ſterbenden Gaunt im Sinne lägen, wo er ihm ſagte, in dem kleinen Reif ſeiner Krone ſäßen tauſend Schmeichler, die ſein Land verpraßten,) malt er im unglücklichen Gegenſatze ſeiner jetzigen Lage ſich das Bild der Krone ſo aus, als ob in ihrem hohlen Raume der Schalksnarr Tod ſeinen Hof hielte, der dem Träger der Krone geſtatte, eines Athemzugs Weile eine kurze Scene zu monarchiſiren. Als er hernach ſeinen Feinden gegenüber tritt (III, 3.), ſtellt ihn ein Anfall ſeiner königlichen Einbildung dem ſchleichenden Northumberland in einem Scheine von Kraft dar; auch war jetzt der Augenblick, mit Würde und Muth der noch farbloſen Meuterei zu imponiren. Allein noch ehe nur Bolingbroke irgend eine Rolle kund gegeben hatte, zu einer Zeit als ſelbſt in des ſchwachen York Nähe Niemand den Königstitel vor Richards Namen auslaſſen durfte, ohne

sich entschuldigen zu müssen, läßt er plötzlich und ohne jeden äußeren Anlaß die Flügel ermattet hängen, spricht er selbst von Unterwerfung des Königs; und wie er Aumerle weinen sieht, geht sogleich die rege Phantasie wieder mit seinen Gedanken durch bis an die Gränze des Irrsinns: seine Reden erinnern hier ganz an den wühlenden Tiefsinn Lears, der die Einleitung zu seinem Wahnwitze ist. Er fragt, ob sie Spiel treiben sollen mit ihrem Leid, und eine artige Wette mit ihrem Thränenvergießen machen: z. B. ihre Augen auf Eine Stelle tropfen lassen, um ein Paar Gräber zu höhlen. Auch hier, scheint es, blickt man schauerlich mitten aus Jammer und Elend heraus auf den eitlen Verkehr und Zeitverderb zurück, in dem Richard früher mit seinen Genossen lebte. Die Wortspiele und Concepte dieser Scenen sind als ungehörig getadelt worden, aber nirgends stehen sie in so tiefer und richtiger Absicht; die, deren ganzes Treiben früher Witzelei und Silbenstechen war, vergrübeln sich wohl in solcher Lage sehr natürlich in so maaßloser Weise und gefallen sich in dem Ausschöpfen Eines Gedankens, der durch den Anstoß der Verhältnisse in ihnen aufgeregt wird. Richard besinnt sich daß er eitel spricht, und bemerkt, daß man über ihn lacht; das Schlimme ist, daß Northumberland seine thörichten Reden gehört hat und ihn dem Bolingbroke als einen Wahnsinnigen bezeichnet. Was die Rebellen nicht gewagt hätten, das bringt ihnen der kindische Mann, den das Gefühl der Verlassenheit ganz darnieder geworfen hat, von

selber dar; er spricht das gefährliche Wort selber aus, um das es sich noch immer nicht so nahe handelte, als er in seinen halbirten Reden den Northumberland Prinz, und Bolingbroke König nennt; er gibt vor aller Ohren sich und sein Erbe in Bolingbroke's Hände, noch ehe es jemand begehrt hatte. Kein neuer Anlaß ist da, der ihn zwänge, die Krone an Bolingbroke freiwillig abzutreten; er thut es. Die Scene der Absetzung, die der Dichter später erst zugesetzt hat, fügt sich in das Wesen des Königs trefflich ein und setzt seiner Charakteristik erst die Krone auf. Auch jetzt hören wir ihn in die schönsten poetischen Bilder über sein Unglück vertieft, sehen ihn mit einer Art Wollust in seinen Schmerz vergraben. Er malt sich die Scene, über die ein Anderer gern rasch hinweggekommen wäre, wie ein Schauspiel aus. Nur da sie ihm den Schimpf zumuthen, seine eigene Selbstanklage zu lesen, rafft sich die stolze Natur noch einmal in ihm auf und er sieht zu spät ein, wie kläglich er sich selbst verlassen hatte und an sich selbst ein Verräther geworden war. Gram und Verrückung seiner Sinne ist auf dem Gipfel, als er nach dem Spiegel verlangt und ihn zerbricht. „Höre, schweigender König, sagt er zu Bolingbroke, die Moral dieses Spieles, wie bald meine Sorge mein Gesicht zerstört hat.“ Der neue König berichtigt: nur der Schatten seines Grams habe nur den Schatten seines Gesichts zerstört. Und so ist wirklich die Moral des Stücks: es ist dieses das Nachspiel nur des vorausgegangenen Hauptspiels, wo das

Uebergewicht des Unglücks im ersten Anfalle den unbefestigten König zerstört hatte. Auch wo wir später noch Richard sehen auf dem Wege zum Gefängnisse und im Gefängnisse, ist er selbst in seiner Resignation, sich in Alles zu fügen, immer geschäftigt, sich seine schmerzvolle Lage schmerzlicher auszumalen, sein Leid gleichsam lecker zum Schwelgen zu machen und den Kelch bis auf die Hefe zu leeren. Den kleinen Raum seines Kerkers bevölkert er mit seinen ausschweifenden Phantasien; er grübelt es aus, wie er ihn mit der Welt vergleichen könnte. Ein Musikstück treibt ihn zu der Betrachtung, wie er jetzt die Feinheit des Gehörs habe, das verletzte Zeitmaaß zu tadeln, während er für die Harmonie seines Staates und seines Lebens kein Ohr hatte, das verletzte Maaß zu hören. Er rieb die Zeit auf, die nun ihn aufreibt; und so malt er sich wieder in einem andern tiefsinnigen Gleichnisse als eine Uhr aus, zu der die Zeit ihn gemacht habe. Es ist weise von dem Dichter, daß er dann zuletzt aus den verschiedenen Sagen von Richard's Tode die wählte, die ihn uns zum Schlusse noch in einer ehrenhaften Kraft zeigt, nachdem er uns auch noch die Anziehungskraft seiner Liebenswürdigkeit beobachten ließ; wir scheiden so von dem Bemitleideten auch nicht ohne Achtung hinweg.

Richard hat dem Bolingbroke die Krone selbst zugesprochen, indem er ihm sagte: „der verdient wohl zu haben, der den stärksten und sichersten Weg kennt zu erlangen.“ Damit soll aber des Usurpators Angriff auf

die Krone keineswegs gerechtfertigt ſein. Ein geſchichtlicher, ein politiſcher, wie ein göttlicher Fluch liegt auf dieſer That, der ſich wenn nicht an dem Thäter ſo doch an ſeinem Hauſe rächen ſoll. Wenn Gott auch den ſündigen König nicht ſchützt, ſo ſchützt er darum nicht auch die ſündigen Thaten ſeiner Gegner. Richard und Carliſle ſprechen vielmehr die Verkündung der Strafe aus: Gott werde Seuchen rufen, die die noch ungeborenen Kinder der Rebellen treffen würden; für dieſen Angriff der unheiligen Hand des Unterthanen auf den König werde dieß Land genannt werden das Feld von Golgatha und Schädelſtätte, und die wehevollſte Spaltung werde es heimſuchen. Dieſer Fluch erfüllt ſich zunächſt an den Handlangern von Bolingbroke's Entwürfen: die Liebe zu den ſchlechten Freunden, warnt Richard den Northumberland, werde in Furcht umſchlagen, die Furcht zu Haß, der Haß zum Verderb des Einen oder der Beiden. So kam's; Northumberland ſelbſt zieht, wie die Perſonen in Richard III., die Erfüllung des Fluchs auf ſich nieder mit den Worten: Meine Schuld ſei auf meinem Haupte. Heinrich IV. aber trifft die Rache des Himmels nachher in dem Aufſtand der Percys, ſeiner Helfer, und in dem Bürgerkriege, der ihn nicht zu der erhofften Sühne ſeiner Uebelthat, zu einem Kreuzzug nach dem heiligen Lande, gelangen läßt. Noch näher trifft ihn die Vergeltung in der inneren Qual, in der er von ſeinem eigenen Sohne daſſelbe Schickſal befürchtet, das er Richard gebracht, für ihn fürchtet was Er an Richard ge-

than, da er als Prinz von Wales dasselbe ausgelassene Leben führt. Der gute königliche Gebrauch, den Heinrich von seiner angemaßten Krone macht, versöhnt nicht sowohl den Himmel, als daß er seine Rache hemmt; so wie umgekehrt in Richard der schlechte Gebrauch das gute Recht verdorben hatte. Er heiligt die erlangte Würde, er festigt sie zu sicherem Besitze, er vererbt sie seinem Sohne, der sie zu neuer Glorie schmückt. Aber laßt in dieser Linie Einen unwürdigen ja nur schwachen Regenten kommen, wie Heinrich VI., schnell wird sich jener Fluch auf ihn entladen, und greller als auf Richard, da auf diesen Usurpatoren dieselben Vorwürfe härter lasten müssen, als auf jenem rechtmäßigen Herrscher.

Worin zeigt aber der Dichter jenen guten königlichen Gebrauch der Krone, den wir an Bolingbroke rühmen? Der ganze Heinrich IV. muß auf diese Frage Antwort geben; aber auch in Richard II. ist bereits auf sie erwidert. Sein ganzer Weg zum Königthum ist bereits ein königlicher Weg; und kaum dort angelangt, zeigt er den Unterschied des geborenen Königs von dem blos erblichen in dem schlagendsten Gegensatze. Schon als er vertrieben von Richard aus dem Lande ging, ging er wie ein König davon. Nach dem Tode seines Vaters und der Beraubung seiner Familie kehrt er ohne Bedenken aus der Verbannung eigenmächtig zurück und landet arm und hülflos an der ihm verschlossenen Küste. Die unzufriedenen Percys, schon vor der Landung mit ihm verschworen, eilen zu ihm hin; der

Steward Worceſter thut es nicht aus Liebe zu ihm, ſondern zu ſeinem geächteten Bruder. Auf den Wegen, die Bolingbroke mit ſeinen Freunden zu machen hat, ſchmeichelt er ihnen in liebreicher Rede und unterhält ſie in ſüßem Geſpräche, aber nicht ſo, daß er ſich dieſen Helfern, von denen er zur Zeit ganz abhängt, ſo verkauft, wie Richard ſeinen Günſtlingen, die doch ganz von ihm abhingen. Der beſitzloſe Mann, der zur Zeit nur Dank hat und nur eine Anweiſung auf die Zukunft geben kann, kann es mit dieſem Danke ernſtlich meinen, ohne daß ſeine Abſicht iſt, ſpäterhin, wenn er König ſein wird, dieſen ſeinen Helfershelfer zum Throne eine Stelle über dem Throne einzuräumen. Die Anmaßung, mit der ſich Northumberland, die „Leiter auf der Bolingbroke den Thron beſtieg“, einſt gegen ihn ſtellen ſollte, verkündigt ſich ſchon vollſtändig in derjenigen, mit der er ihm den Weg auf den Thron bereitet. Northumberland und ſeine Umgebung, in ihrer thätigen Dienſtfertigkeit, Rührigkeit und Geſchäftigkeit bilden die Gegenſätze zu Richards meiſt unthätigen, verzagten Schmeichlern: ſie ſind die bereitwilligen Schergen der Rebellion, die auf dieſer Seite Bolingbroke eben ſo raſcher vorwärts reißen, wie die Umgebung Richard's ſeine beſſere Natur tiefer herabziehen. Der bald glatt und geſchmeidig, bald roh und gefühllos auftretende Northumberland iſt es, der zuerſt von Richard mit Weglaſſung ſeines Titels ſpricht; er iſt es, der die Schwüre Bolingbroke's, daß er nur um ſeines Erbes willen komme,

feierlicher und nachdrücklicher wiederholt; er iſt der, der den König Richard in der Abſetzungsſcene ſchadenfroh quält mit der Vorleſung ſeiner Selbſtanklage, der den edlen Carliſle nach dem Ausbruch ſeines Rechtsgefühls und ſeiner Bürgertreue um Hochverrath eigenmächtig verhaften will. Aber wie edel ſteht hier überall Bolingbroke dem gemeinen Werkzeuge ſeiner Plane gegenüber: der da noch vor dem armen Richard demüthig kniet und wenigſtens den Schein des Anſtands wahrt, wo Northumberland an ſeine Kniebeugung von dem anwallenden König gemahnt werden muß; der dem behaften Peiniger in der Abſetzungsſcene ſein weiteres Dringen unterſagt; der den verhafteten Carliſle, deſſen Schmähung ihn in's Angeſicht traf, begnadigt! Er kam noch vor Richard's Angeſicht, gefaßt auf eine ſtürmiſche Scene, vorbereitet zu einer Rolle verſtellter Demuth; aber da Richard ſelber freilich ihm die Krone entgegenträgt, ſo iſt es vielleicht nur ein weiterer königlicher Zug ſeiner Natur, gewiß eine That des Staatsmannes, die ihn dem ſaumſeligen, ſelbſtvergeſſenen König weit mehr vortheilhaft als nachtheilig gegenüberſtellt, daß er die Gelegenheit ſchnell mit beiden Händen ergreift. Nicht weniger geſchickt hatte er allerdings ſie vorbereitet. Noch ehe es ſich perſönlich zwiſchen ihm und Richard handelte, hatte er, nach Percy's ſpäterem Berichte, im Gefühl ſeiner Größe angefangen, etwas höher als ſein anfängliches Gelübde zu ſchreiten. Er begann Edicte und Decrete zu reformiren, die Mißbräuche abzuſtellen, durch

gute Maaßregeln und Handlungen die Menſchen zu gewinnen, er tilgte jene verhaßten Günſtlinge, er maßte ſich ein Protectorat an und gewöhnte das Volk, königliche Akte von ihm ausgehen zu ſehen ehe er König war. In dieſer Weiſe, wie ſich Wunſch und Anlage, Begierde und Gaben zum Herrſchen in ihm vordrängten, ſtand allerdings die Inſurrection ſchon ausgebrochen da, ehe ſie ſich in ihrem wahrem Antlitz zeigte. Kalt und überlegt gegen den Phantaſievollen, ein tiefer Staatsmann gegen den Romantiker und Poeten, ein ſcharfer Reiter, ſpornend den belaſteten, ſchwerfälligen Richard, Er, der das Unglück ſeiner Verbannung mit männlicher Faſſung trägt und mit unverweiltem Ausſpähen auf Abhülfe ſich erleichtert, während Richard bei der bloßen Annäherung ſeines Unglücks ſogleich verfällt, Er erſcheint überall als ein zu ungleicher Gegner gegen dieſen, als daß das beſte Recht auf deſſen Seite gegen ſeine großen Gaben beſtanden hätte. Verlöre er ſich, berauſcht vom erſten Glücke, nicht ſo weit, daß er die Wege der Johann und Richard III. beträte und die Winke zum Morde des Königs gäbe, wenn auch nur entfernte und mittelbare Winke, und die eine ernſte Buße ſpäter zu ſühnen trachte, ſo würde man Bolingbroke's Weg zum Throne nicht unſchuldig, aber doch ſehr entſchuldigt finden. Sein erſtes Auftreten auf dem Throne in jedem Falle wirft Richard's königliche Begabung tief in Schatten. Der Dichter hat die entgegenkommende Geſchichte hier vortrefflich genutzt. Die Anfangsſcene, die

uns Richard's Herrscherverfahren wesentlich veranschaulichen muß, erhält im vierten Akte ein ganz gleichartiges Gegenstück, das Shakespeare gebraucht, um in der ähnlichen Lage das ganz unähnliche Verfahren Bolingbroke's zu erläutern. Von vier Edlen wird Aumerle des Mordes an Gloster bezüchtigt, wie einst Bolingbroke selbst den Norfolk bezüchtigte, den er jetzt ehrenvoll zurückrufen und in seine Güter wieder einsetzen will. Nur Einer nimmt sich Aumerle's an, und dieser ist ein Halbbruder König Richard's, ein verdächtiger Bürge. Bolingbroke konnte den Aumerle, den erklärtesten Günstling Richard's, dem Schwerte der vier Ankläger verfallen lassen und sich einen Gegner wegräumen, aber er thut es nicht. Noch mehr. Eine neu angezettelte Verschwörung Aumerle's wird dem König offenbart; der Vater selbst ist der Ankläger des Sohnes; der Vater selbst protestirt eifrig gegen seine Begnadigung; aber der noch unbefestigte, unrechtmäßige Regent verschmäht die Vergießung von Verwandtenblut, die Richard nichts kostet. Er begnadigt ihn; nicht aus Schwäche, denn er bestraft die übrigen Verschworenen mit dem Tode; er begnadigt ihn aus menschlichen und familiären Rücksichten und erzieht sich in ihm einen Helden und Patrioten. Er thut wie es jener Gärtner von dem rechten Könige wollte; er läßt Gnade und Gerechtigkeit, Milde und Strenge nach weisem Ermessen walten. Und er nimmt sich dabei in jener sicheren Kraft und Ueberlegenheit, die ihm erlaubt, in eben jener Scene zu scherzen und der eifri-

gen Mutter York gegenüber behaglichen Humor walten zu laſſen, wo er eben eine Verſchwörung auf ſein Leben entdeckt hat.

Die Gruppe der Charaktere ordnet ſich in Richard II. nach den gegebenen Andeutungen ſehr einfach. Dem unfähigen rechtmäßigen Könige und ſeiner rath- und thatloſen Umgebung gegenüber ſteht der aufſteigende Stern des durch und durch ſtaatsmänniſchen und königlichen Uſurpators und ſeiner übergeſchäftigen Gehülfen. Zwiſchen dem Kampf des Rechtes mit dem Verdienſte ſteht Carliſle als der Mann der ächten Loyalität, die keine Rückſicht kennt als Treue und Pflicht, die dem Rechte, das ſich ſelbſt zerſtört, die Wahrheit nicht verſchweigt, und der Uſurpation, die ſich eigenmächtig erhöht, das Schild des Rechtes ſchonungslos entgegenhält. Ihm entgegengeſetzt iſt der alte York, den Coleridge in Folge einer nicht richtigen Auffaſſung des Charakters in einen falſchen Gegenſatz gegen Richard geſtellt hat. Der treue Abdruck ſolcher wühleriſchen Zeiten würde verfehlt ſein, wenn dieſe Figur im Gemälde fehlte. Er iſt das Urbild aller politiſchen Mattherzigkeit, der Neutralität in den Zeiten, wo Partheinahme Pflicht iſt, der feigen Loyalität, die ſich dorthin kehrt wo Macht und Stärke iſt. Als Richard noch in ſeiner Machtfülle iſt, hält er das ſchon für weit gegangen, wenn er dem jungen Könige die Tugenden ſeines Vaters rühmt. Als Richard die Lancaſteriſchen Güter einzieht, wagt ſein

natürlicher Rechtssinn und die Sorglichkeit um das eigene Eigenthum, eindringende Warnungen zu reden, aber da der König ihn, den Unschädlichen, zum Statthalter von England macht, läßt er sich begütigen. Bolingbroke landet und York durchschaut seine Entwürfe, er warnt ihn zu nehmen, wo er nicht sollte. Seine Rechtlichkeit zeigt ihm auch hier die Wege, die ihn seine Schwäche nicht gehen läßt. Er möchte dem König dienen und seine Lebenspflicht erfüllen, aber er meint auch Bolingbroke's rechtlichen Ansprüchen auf sein Erbe gegenüber Gewissens- und Verwandtenpflicht zu haben. Daß er im Augenblick an des Königs Stelle stand, beachtet er nicht. Rathlos was zu thun, verliert er in unsäglicher Verwirrung den Kopf, aber nicht den Charakter. Er will neutral bleiben. Er sieht den Finger Gottes in dem Abfall des Volkes, und läßt es gehen; er hat für Richard Thränen, wenige Worte, keine Thaten. Bei solcher Loyalität gehen die Lande zu Grunde, während sie bei Usurpationen wie Bolingbroke's gedeihen. Daß aber diese Schwäche des Schwachen zu einem Grade gehen kann, wo sie die unnatürlichste Verhärtung wird, und wo gegen sie die Grausamkeit des Usurpators wie schuldlos absticht, hat Shakespeare mit wahrer Meisterschaft entwickelt, als er York seinen eigenen Sohn des Hochverraths anklagen und mit Hartnäckigkeit auf seinem Tode bestehen läßt. Er geht so weit, dem Könige übles Gedeihen zu wünschen, wenn er begnadige! Gewissenhaf-

tigkeit und Treue miſchen ſich in dieſem Zuge ununterſcheidbar mit der Furcht, ſich bloßgeſtellt und in Verdacht kommen zu ſehen. So iſt die knechtiſche Loyalität; ſie iſt unter dem Schwachen ſchwach und eine gebrechliche Stütze, unter dem Starken wird ſie ſtark und eine brauchbare, verläſſige Macht.

Heinrich IV.

Erſter Theil.

Die beiden Theile von Heinrich IV., der erſte um 1596 geſchrieben, der andere nach Colliers Nachweis vor dem 25. Febr. 1598 vollendet, ſetzen Richard II. unmittelbar fort; der erſte umfaßt eine Zeit von nur zehn Monaten (zwiſchen den Schlachten bei Holmedon 14. Sept. 1402 und bei Shrewsbury 21. Juli 1403), der zweite den Zeitraum von da bis zu Heinrichs IV. Tod, neun Jahre. Shakeſpeare folgt auch in dieſen beiden Stücken der Chronik von Holinſhed, ſelbſt in ihren Fehlern. So hat er ſich von ihr verführen laſſen, in ſeinem Edmund Mortimer zwei Perſonen dieſes Namens, Oheim und Neffe, zu verſchmelzen, was wir oben in dem zu Richard II. angefügten Stammbaum bereits bemerkt haben. In den Geſchichten der Empörung der Percys benutzt Shakeſpeare bis auf die einzelnſten Züge treu mit einer ungemein geſchickten Verarbeitung den Stoff der Geſchichte; die komiſchen und ern-

ſten Parthien von Prinz Heinrichs jugendlichen Ausgelaſſenheiten und deſſen Zerwürfniß mit ſeinem Vater ſind mit dichteriſcher Freiheit auf dem Grunde allgemeiner Andeutungen der Chronik ausgeführt. Dieſe Andeutungen würde ſich der Dichter auch nicht haben verdächtigen oder verleiden laſſen, wenn er die kritiſchen Schriften der Luders und Tyler gekannt hätte, die in unſeren Zeiten die Vorwürfe der Jugendſünden Heinrichs V. zu beſeitigen ſuchten. Dieſe unſtreitig auch geſchichtlich unumſtößlichen Winke waren bereits vor Shakeſpeare in einem älteren, zwiſchen 1580 bis 1588 geſchriebenen Stücke, the famous victories of Henry V., das von Steevens (in den bekannten six old plays etc.) neu abgedruckt worden iſt, dramatiſch benutzt worden; dieß iſt ein rohes Stück, eine der werthloſeſten Hiſtorien der vorſhakeſpeareſchen Zeit, aus der Shakeſpeare außer einzelnen Aeußerlichkeiten nichts entlehnen konnte. Aus Heinrichs Jugendſtreichen hat die Chronik keine beſonderen Einzelnheiten ausgeführt, als die Erzählung daß der Prinz einſt dem Oberrichter eine Ohrfeige gegeben und dafür von ihm feſtgenommen wurde, und die Schnurre, daß er ein andermal in einem Kleide mit Nadeln beſteckt zu Hofe gegangen ſei, um damit anzudeuten, daß er auf Dornen gehe, ſo lange die Krone nicht ſein ſei. Beide Züge hat das alte Stück aufgenommen, beide hat Shakeſpeare verſchmäht; die Eine hat er voll Zartgefühls hinter die Scene geſchoben, die Andere alberne Sage in eine Handlung voll Rührung und feiner Charakteriſtik verwan-

delt. Auch sonst hat das ältere Stück unserem Dichter für die tollen Scenen unter Heinrichs Jugendgenossen fast nichts als den Wink gegeben, diese einer populären Behandlung so fähige Geschichtssage nicht vorbeizulassen und außerdem ein Paar Namen, die Taverne von Eastcheap, Gadshill, Red, Sir John Oldcastle. Dieß letztere war nämlich, wie Halliwell*) umständlich nachgewiesen hat, ursprünglich der Name des dicken Ritters bei Shakespeare. Man schließt dieß schon aus einigen Andeutungen in den Stücken selbst: des Prinzen Anrede (I. I, 2) an Falstaff, my old lad of the castle, hat nur so einen Sinn; sodann ist in den Quartausgaben des zweiten Theils einmal vor einer Rede Falstaffs das Präfix Old. (Oldcastle) stehen geblieben. Zur Gewißheit wird die Sache durch eine Anführung des Schauspielers Nathaniel Field, der in diesen Dingen am besten unterrichtet sein konnte**).

Wir erwähnen dies so weitläufig, weil sich an diesen bloßen Namen Umstände knüpfen, die zum Belege des großen Aufsehens und der tiefen Wirkungen dienen, die Heinrich IV. bei seinem Erscheinen gemacht hat. In der Reihe der Historien macht Shakespeare in diesen Stücken denselben Sprung, wie in der Reihe der erotischen Stücke in

*) Halliwell, on the character of Falstaff. 1841.

**) In seinem Stücke, Amends for ladies, gedruckt 1618, heißt es: „Saht ihr nicht das Stück, Worin der dicke Herr, benannt Oldcastle, Euch treulich sagte, was das sei, die Ehre?“ — mit deutlicher Beziehung auf den berühmten Monolog in Heinrich IV. (I. V, 3.)

Romeo und Julie. Der Effekt aber muß noch ungleich größer geweſen ſein. Denn Romeo iſt ein Werk, zu deſſen Genuſſe nur die Feinſtfühligen in Shakeſpeare's gewähltem Publicum damals geſchickt waren, in Heinrich IV. aber iſt die reichſte Nahrung für die Zuſchauer aller Klaſſen. Von ſolchem Reichthum, ſolcher Mannichfaltigkeit und Verſchiedenheit an großen und kleinen Charakteren, an feſſelnden und ſcharfgezeichneten Geſtalten, und die zugleich von ſo heimathlichem Zuſchnitt und in einen ſo allgemein intereſſanten vaterländiſchen Stoff verwebt ſind, ich will ſagen von ſo allſeitiger und gewaltiger Anziehungskraft, hat Shakeſpeare überhaupt kaum ein Stück weiter geſchrieben. Als Heinrich IV. zuerſt erſchien, muß ein maßloſes Ergötzen die Zuſchauer jeder Naturart und jeder Bildung ergriffen haben; eine tumultuariſche Freude muß ſeine Wirkung geweſen ſein; denn in ſo heller Freudigkeit und zugleich in ſo ruhiger Beſcheidenheit, wie in dieſen Stücken, iſt auf keiner Bühne irgend eines Volkes das Genie jemals aufgetreten. Von dem Augenblicke ihrer Erſcheinung an verändert ſich in England auf Einen Schlag die Geſtalt der Bühnenprodukte und die Art und Weiſe der Dichter; erſt wo der bahnbrechende Genius in der Gewandtheit und Zugänglichkeit arbeitet, daß man über ſeinen Produkten die Mühe der Zeitigung nicht mehr bemerkt, daß ſeine Kunſt keine Kunſt mehr ſcheint, reizt er mit dem Scheine der Leichtigkeit die Maſſe der Nachahmer, und dieß iſt erſt von dieſen Stücken Shakeſpeare's zu ſagen. Von jetzt an treten

jene Reihen der fruchtbarſten Dichter von Profeſſion auf, die Ben Jonſon, Marſton, Thomas Heywood, Middleton, Chapman u. A., wo vorher Alles nur fragmentariſches Beſtreben, furchtſamer Verſuch und Dilettantismus war. Jetzt kam in die Stücke ein friſcher freier Zug des Lebens, wo früher ſelbſt in den Werken der Freigeiſter Greene und Marlowe noch ſo ſehr der Schweiß der Kunſt und Gelehrſamkeit zu ſehen war. Der Bühnendichtung ſchien jetzt erſt die Zunge gelöſt oder die Flügel gewachſen zu ſein. Die Scenen aus dem niedern Leben lockten die Zuſchauer wie die Dichter an; die gemeine Wirklichkeit und leider auch die wirkliche Gemeinheit ward der Charakter der Bühnendichtung, und dieſe unſelige Wendung hatte der Dichter freilich nicht verſchuldet, der gerade hier in dem höchſten ſittlichen Ernſte arbeitete. Zunächſt wurden die komiſchen Figuren dieſer Stücke nachgeahmt und wiederholt; der Shallow kommt mit dieſem Namen in ſpäteren Dramen als ſtehende Figur vor; der swaggerer Piſtol ward zahllos nachgeahmt, und Chapman ſagt 1598, das Wort swagger ſelbſt ſei ganz neu und ſo ſchnell aufgenommen worden, weil es durch eine natürliche Proſopopöie ohne Etymologie und Ableitung geſchaffen ſei. Der Charakter des Bühnenwunders Falſtaff oder Oldcaſtle ward von Ben Jonſon im Tucca in ſeinem Poetaſter, von Fletcher in ſeinem Cacafogo nachgebildet. Nicht aber auf der Bühne allein machte dieſe Figur ſo tiefe Wirkung und Erregung; die Erſcheinung war ſo außerordentlich, daß ſie darüber

hinausgriff und einen weiten Tumult in Familien und Parteien hervorrief. Shakespeare fand den Namen John Oldcastle in dem erwähnten älteren Stücke von Heinrich V.; in der Chronik fand er einen John Oldcastle, der Page bei jenem Herzog von Norfolk war, der in Richard II. mitspielt, und das war auch nach Shakespeare sein Falstaff = Oldcastle in seiner Jugend gewesen. Als der Dichter seinen Heinrich IV. schrieb, wußte er nicht, wer dieser Oldcastle war, den er mit jener Bezeichnung (als Norfolks Page) so deutlich gemacht hatte; es war dieß ein Lord Cobham, der als Lollarde und Wiklefit unter Heinrich V. den Verfolgungen der Kirche erlag. Die Protestanten sahen ihn als einen heiligen Märtyrer an, die Katholiken als einen Ketzer; sie ergriffen mit Begierde diese Schilderung der dicken Memme und gaben sie als ein Portrait des Lord Cobham aus, der in der That körperlich und geistig sein Gegenstück war. Die Familie beschwerte sich über diesen Mißbrauch eines ihr theuren Namens, und Shakespeare erklärte im Epilog zu Heinrich IV., daß jener Cobham (auch in seinen Augen) ein Märtyrer und „dieß nicht der Mann" sei. Er änderte zugleich den Namen in Falstaff um, aber dieß nutzte nichts; spätere katholische Kirchengeschichtschreiber erklärten trotz dieser ausdrücklichen Zurücknahme auch den Falstaff noch für ein Abbild des Ketzers Cobham. Sonderbares Schicksal aber, daß man nun auch hinter dem Namen Falstaff wieder eine geschichtliche Figur suchte, gleich als ob es unmöglich sei, daß eine so lebenvolle

Geſtalt nicht eine Figur der Wirklichkeit ſein müſſe. Man bezog ihn auf John Faſtolf, deſſen Feigheit ſchon in Heinrich VI. gebrandmarkt iſt mehr als die Geſchichte dazu berechtigt; und auch dieß fand öffentlichen Tadel*), obgleich Shakeſpeare noch einmal würde haben betheuern können, daß er an Faſtolf ſo wenig gedacht wie an Cobham. Noch andere Anzeichen laſſen ſich aufzählen, welches allgemeine Aufſehen dieſes theatraliſche Ungethüm machte. Man fand den Namen des Dichters und ſeines Geſchöpfes zur Speculation geeignet. Einige Poeten hatten in Gemeinſchaft mit Munday das Leben jenes Oldcaſtle (Cobham) dramatiſch bearbeitet, ſie ließen das Stück 1600 unter Shakeſpeare's Namen drucken; der Dichter beſchwerte ſich wahr-

*) Ich finde bei Dawson Turner, sketch of the history of Caistre Castle, Lond. 1832, folgendes Citat aus Fullers Worthies, ed. Nichols, II. p. 132. „To avouch him (Sir John Fastolfe) by many arguments valiant, is to maintain, that the sun is bright, though the stage has been overbold with his memory, making him a thrasonical Puff and emblem of mock valour. True it is, Sir John Oldcastle did first bear the brunt of the one, being made the make-sport in all plays for a coward. It is easily known, out of what purse this black penny came; the papists railing on him for a heretic, and therefore he must also be a coward, though indeed he was a man of arms, every inch of him, and as valiant as any of this age. Now, as I am glad, that Sir John Oldcastle is put out, so I am sorry that Sir J. Fastolfe is put in. Nor is our comedian excusable by some alteration of his name, writing him S. J. Falstaffe, seeing the vicinity of sounds entrench on the memory of that worthy knight, and few do heed the inconsiderable difference in spelling of their name.“

ſcheinlich darüber, denn man beſitzt Abdrücke deſſelben Jahres, von 1600, auf denen ſein Name weggelaſſen iſt.

In den beiden Theilen Heinrichs IV. iſt das politiſche Thema, das der Dichter in Richard II. begonnen hatte, fortgeſetzt. Richards Recht, hat er uns dort gezeigt, konnte ihn nicht ſeiner Pflichterfüllung entheben; er verlor, da er ſie vernachläſſigte, ſeine Berechtigung und ſeine göttliche Weihe. Die Rechtmäßigkeit als ſolche konnte ſelbſt bei einer ſchönen Charakteranlage den König nicht bei ſeiner Krone ſchützen. Aus Heinrichs IV. Regierung ſollen wir lernen, daß der königliche Pflichteifer umgekehrt zwar die Uſurpation erhalten, aber das Unrecht, das in ihr begangen war, nicht ſühnen könne, und daß ein widerrechtlich erworbenes Reich durch bloßes Verdienſt, auch bei der geſchickteſten und ſchlaueſten Charakteranlage, nicht vor den größten Erſchütterungen geſichert ſei. Auch den Gedanken dieſer geſchichtlichen Vergeltung hat Shakeſpeare in der Chronik von Holinſhed leſen können; ſie nennt den Kelch des Bürgerkrieges wohlverdient von dem Volke, das Heinrich IV. gegen Richard unterſtützt hatte, und die Strafen der Unruhen gerecht, die Heinrich IV. und ſeine Nachfolger für die Abſetzung Richards II. heimſuchten. Der Fluch des ermordeten Königs geht nun in Erfüllung. Dieß ſtellt Shakeſpeare nicht mechaniſch, wie die Chronik, als eine willkührliche Strafſchickung der Gottheit dar, ſondern als die nothwendige Frucht einer natürlichen Saat in den Charakteren und Handlungen der Menſchen. Der Graf War-

wick, als er (II. 3, 1) jenen Fluch dem König Heinrich auslegt, sagt ihm: es sei eine Geschichte in aller Menschen Leben, die die Natur ihrer Vergangenheit abbildet; wer diese betrachte, könne im Allgemeinen das Künftige wahrsagen, wie es sich aus seinen Anfängen entwickeln werde. So habe Richard vollkommen wohl ahnen können, daß Northumberland, der damals falsch gegen ihn war, aus diesem Samen zu größerer Falschheit aufwachsen werde, die dann auf die neuen Freunde ihre Wurzel ausbreiten werde. Wie dieß Northumberland trifft, so trifft es auch Heinrich IV. Auch in ihm entwickelt sich nur die frühere Charakteranlage in einem neuen Triebe, indem sie ihn gegen die Percys, seine Freunde und Förderer, mit Mißtrauen füllt, wie diese gegen ihn davon erfüllt waren.

Das Charakterbild des Königs hat Shakespeare mit dem ganzen Tiefblicke, der ihm eigen ist, als ein Prototyp diplomatischer Schlauheit und vollendeter Meisterschaft des guten Scheines und aller Künste der Verbergung, wie es in Richard II. schon angelegt war, hier ausgeführt. Der Unterschied von dem, was ein Mensch ist, und dem, was er scheint, beschäftigt den Dichter auch in diesem Charakter, wie in Richard III. Aber Heinrich IV. ist nur mehr Meister im Verstecken als im Verstellen; er könnte nicht jede beliebige Rolle wie jener mit Schauspielergeschick abspielen, er kann nur die gute Seite seines Wesens allein sichtbar herauskehren, Freundlichkeit und Herablassung vom Himmel stehlen, ein Prometheus diplomatischer Feinkünste,

wie ihn Percy nennt, ein König des Lächelns. Was ihn und seine tiefe politische Heuchelei von Richard III. wie Tag und Nacht scheidet, ist, daß er eine solche gute Seite besitzt und nur vorzukehren, nicht zu erheucheln braucht. Weit entfernt, daß er Mord auf Mord, wie dieser, stiften und sich der eisenherzigen Mörder freuen, von Blut zu Blut immer tiefer waten und das Gewissen ertödten könnte, hat er Richards Tod mehr nur gewünscht als angeordnet und den Mörder verwünscht und verstoßen; das Gewissen regt sich in ihm der That auf dem Fuße und er wünscht einen großen Schritt der Buße aus dem einmal veranlaßten Blutverguß zurückzuthun. Wir finden ihn am Ende von Richard II. und im Anfange dieses Stückes mit dem Gedanken beschäftigt, einen Kriegszug nach dem heiligen Lande zur Sühne des Todes Richards zu machen; auch die Chronik berichtet von ihm diese Absicht. Wunderbar spielt hier in dem versteckten Gemüthe, das sich selber klar zu werden scheut, die Herrschaft einer weltlichen Natur mit dem Antriebe der Gewissensbisse ineinander; fromme ernsthafte Bußgedanken reichen sich in diesem Vorhaben mit den feinsten politischen Beweggründen die Hand; Ernst des Vorsatzes und Neigung, den Vorsatz vereiteln zu lassen, streiten sich in einer Weise, die der Dichter vollkommen deutlich in den Thatsachen, in Reflexionen aber nicht deutlicher, als es einer solchen Natur eben natürlich ist, niedergelegt hat. Man kann zweifeln, ob der weltliche Mann zur ernsten Ausführung des geistlichen Planes zu kommen zögert, oder

ob nach des Himmels Fügungen ihm nicht die Sühne jenes Mordes gegönnt werden soll durch die natürlichen Folgen seiner früheren Thaten. Es ist ihm mit dem Kreuzzuge Ernst, aber am meisten, wenn er krank ist; dann ist Heer und Flotte in Bereitschaft. Es ist ihm geweissagt, daß er in Jerusalem sterben werde (und er stirbt zuletzt in einem Zimmer, das diesen Namen führt); wenn ihm der Tod nahe steht, ist die Eile und der Ernst nach der geweihten Sühnestätte größer; aber daß er auch in gesunden Tagen an den Reisezug denkt, verbürgt einen Ernst seiner Absicht überhaupt. Dieser Ernst wäre zu solchen Zeiten nicht so groß in ihm, wenn nicht politische Grundsätze der weisesten Umsicht ihn zu demselben Vorsatze mit trieben, zu dem ihn Weissagung und Aberglaube und Gewissen treiben. Er wollte die bösen Säfte des Landes ablenken, er wollte die aufgeregten Geister nach dem heiligen Lande führen, damit sie Ruhe und Stillliegen nicht verführe, zu nahe in sein Recht zu spähen; er vermacht sterbend dem Sohne die Lehre seiner Hauspolitik: daß er die schwindligen Gemüther in auswärtigen Kämpfen beschäftigen solle, damit Thaten, von ihnen ausgehend, das Gedächtniß früherer Tage, das Andenken an die Erwerbungsart ihres Thrones, tilge. Er lehrt dieselbe Politik, die ein eben so schlauer und umstellender Thronerwerber, der ähnliche Erbe einer Revolution und einer halb entgegengebrachten, halb erschlichenen Krone, in unseren Tagen in Algier zu üben suchte und für die er seine Söhne erzog, ohne daß auch Er der Unruhe entgangen

wäre, die wie eine Nemesis über seinem wie über Heinrichs Haupte hing, ja ohne daß er ihre rächenden Streiche nur von seinem Haupte weg und hinaus hätte schieben können, wie dieser. Eine solche Anschauung und Vergleichung einer solchen allgemeinen politischen Lehre und Wahrheit, die unser Dichter den Zügen der Geschichte entnahm, ist hinreichend, um die geschichtlich-politische Weisheit zu charakterisiren, die in diesem Kopfe neben so vielen anderen geistigen Eigenschaften ruhte, und die auch den Geschichtschreiber von Beruf anlocken darf, in seinen Büchern selbst für seine Kunst zu lernen.

Gerade als, im Anfang unserer Stücke, der König seinen heiligen Kriegsplan aufgenommen hatte, kreuzen ihn Kriegsgerüchte aus Norden und Westen; die Percys haben im Norden den Schotten Douglas geschlagen, in Wales hat Glendower, mit dem Heinrich schon zu Richards Zeiten zu kämpfen hatte, den Mortimer gefangen. In diesen Nachrichten liegt ein doppelter Segen für Heinrich. Ein tapferer Feind im Norden ist abgeschlagen und im Westen ist in der Niederlage ein Glück, denn Mortimer ist ein Nachkomme des Herzogs Lionel von Clarence, des ältern Bruders von Heinrichs Vater (Gaunt-Lancaster), der also ein näheres Thronanrecht hatte als Heinrich IV. Die Gelegenheit ist günstig, den mächtigen nordischen Adel, die Percys, seine alten Freunde zu demüthigen, denn auch sie ihrerseits sind durch den Sieg über Douglas mächtiger geworden, sie sind durch die Verbindung des jungen

Percy mit des Prätendenten Mortimer Schweſter (oder Tante) längſt gefährlich, durch Worceſters feindliche Stellung gegen den König und ſein übermüthiges Pochen auf das Verdienſt der Percys um ſeine Krone läſtig und bedrohlich geworden. Das gegenſeitige Mißtrauen Falſcher gegen Falſche, jene altgelegte Saat, geht nach Richards Prophezeihung auf. Die Einen mußten glauben, nie genug für ihr Verdienſt um die Krone belohnt werden zu können, der Andere mußte fürchten, ihnen mit dem größten Lohne nicht genug zu thun. Die in den Künſten der Revolution bewanderten, die den König einſt dem Richard als unberechtigten Nebenbuhler entgegengeſtellt hatten, konnten jeden Augenblick ihm einen berechtigten Thronbewerber entgegenwerfen. Der König, bewandert in den ſchleichenden Künſten der Verſchwörung, traut ſie auch den Andern zu; dieſe Anderen, die ihn das Werkzeug des Mordes Richards hatten wegwerfen ſehen, konnten fürchten, daß er ſich auch ihrer gern entledigen möchte. Sie machen bis zuletzt geltend, daß ſie zur Empörung geſchritten wären ihrer Sicherheit wegen; der König geſteht zuletzt ebenſo, daß ihre Macht ihn ſeine Abſetzung durch ſie befürchten ließ. Die Spitze dieſer Lage, wo Dankbarkeit, Freundſchaft und Liebe in Neid kulminirt und dann zu Strenge, Haß und Kampf umſchlägt, iſt in der erſten und dritten Scene des erſten unſerer beiden Stücke vortrefflich dargeſtellt. Da gerade, wo die Percys dem König in der Beſiegung des Douglas einen Dienſt erwieſen und ſich treu

bewährten, ſucht ſein Mißtrauen einen Anlaß zum Bruch; da grade wo er den jungen Helden Percy am höchſten bewundert, ihn ſeinem eigenen Sohne vorzieht und wünſcht, es möchten beide von einer Fee in ihrer Jugend verwechſelt worden ſein, ſucht ſein Argwohn oder ſeine Politik oder ſeine Eiferſucht oder Alles zuſammen einen Anlaß an ihnen; da wo der unbefangene Blunt die Unſchuld Percy's treu bemerklich macht, läßt der König ſeine ganze unnachgiebige Strenge walten; da grade wo Mortimer beſiegt und gefangen war, nennt er ihn einen Rebellen und das muß ihn dazu machen. Seine faule und ſchnöde Politik ſpäht auch in Anderer Thun ſo hinein, als ob Alle die gleichen Meiſter machiavelliſcher Künſte wären; er geht ſo weit dem Mortimer zuzutrauen, er habe eine abſichtliche Niederlage erlitten und ſeine Leute an Glendower verrathen. Die offene Feindſchaft, mit der der König ſchon früher den tückiſchen Worceſter von der Tafel des Rathes weggeſcholten, die Schärfe mit der er ihm jetzt den mürriſchen Trotz einer Dienerſtirne gegen die Majeſtät vorwirft und ihn von ſich weiſt, treibt die früheren Freunde des Königs zum Abfall; das laut geäußerte Mißtrauen zeigt ihnen gradezu den Weg zum Bunde mit ihren vorigen Feinden.

Gehäſſig wie der König ſich in dieſen Verhältniſſen zeigt, bewährt er ſich doch in der Führung des aufgeregten Kampfes als der alte zum Herrſcher Geborene, wie ihn der Dichter in ſeinen Anfängen ſchilderte. Angenagt wie er iſt von peinlicher Unruhe, verzehrt von Argwohn nicht

allein gegen den Thronbewerber, der ſchwach iſt, nicht allein gegen Percy, der treuherzig bieder iſt, ſondern auch gegen den eigenen Sohn, der in Jugendluſt von nichts ferner als politiſcher Nachſtellung iſt, geſchüttelt von Gewiſſensſcrupeln, die ihm alle dieſe Schickſale als eine Strafe Gottes darſtellen, iſt er gleichwohl derſelbe ungebeugte, auf ſeine menſchliche Kraft vertrauende, zum Handeln ſchnell entſchloſſene Mann wie früher. In ſeinen Unternehmungen gegen die Empörer iſt Raſchheit, Zuſammenhang, Sicherheit gleich groß; kein Verzug ſoll des Feindes Vortheil und Zahl vermehren. Im Augenblick des Kampfes fehlt nach dem Ernſt der Entſcheidung die Mäßigung zur Schonung, nach der Schlacht fehlt es an Großmuth nicht. Der König beſteht, wie er ſagt, das nothwendig Gewordene als eine Nothwendigkeit, und erweiſt ſich in allem dieſem, von einem gefährlicheren Bürgerkriege bedroht, im großen Gegenſatz gegen den rathloſen Richard, der eine rechtmäßige Sache gegen einen erſt werdenden Feind nicht zu verfechten wußte. Die Percys erleiden im erſten Theile einen glorreichen Schlag in Waffen, im zweiten Theile ſinken ſie diplomatiſch auf eine grobe Weiſe betrogen. Da ſo die letzten Widerſacher Heinrichs zerſchmettert ſind, konnte nun ſein Glück in höchſter Blüthe ſtehen, da gerade bricht er in Pein, in Qual und inneren Unglück zuſammen. Die Größe ſeines königlichen Gedankens und die Natur ſeines Verdienſtes zeigt ſich überall darin, daß er, wie er bei Scepter und Seele

ſchwört, ſeine Würde und Berechtigung zum Thron nur in der Befähigung und in der rechten Staatspflege gelegen ſieht, und nicht in dem Erbbeſitze. Die Vorſtellung quält ihn daher doppelt, daß ſeine Uſurpation ſeiner Familie nutzlos ſein werde, da er ſeinen Sohn in Wüſtheit der Jugend verloren und des Thrones unwürdig ſieht. Der Scheue, Kluge, Vorſichtige hat für die Unbeſonnenheit, für die offene Natur, für die verhüllte Weisheit dieſes Sohnes kein Maaß in ſich. Er ſieht ihn, wie Richard war, in ſchlechter Geſellſchaft verdorben; er ſieht Percy ihm gegenüber, wie ſich gegen Richard, obgleich Percy der ſtärkſte Gegenſatz gegen ihn und der Prinz Heinrich der ſtärkſte Gegenſatz gegen Richard war. Der Pragmatiker weiß nur die Verhältniſſe, nicht die Naturen zu ſchätzen, die über ſeinem Sehkreiſe liegen. Er traut ſeinem Sohne zu, daß er mit Percy gegen ihn diene, wie er ſelbſt gegen ſeinen Vetter Richard gekämpft hatte; er fürchtet, daß er ihm nach der Krone ſtehe und auf ſeinen Tod lauere, auch noch nachdem er ihm bei Shrewsbury das Leben gerettet hatte. In allem ſieht er die Strafe Gottes und ſie iſt es. Sein krankes Gemüth iſt, als er auf der Spitze ſeines Glückes und im Hafen der äußeren Sicherheit angelangt iſt, am kränkſten; es findet nicht Ruhe nicht Raſt; und aus tiefſter Seele ſteigt ihm daher (II, 3. 1.) jene Klage, daß er mit tauſend künſtlichen Mitteln den Schlaf nicht finde, der den Schiffsjungen im ſchaukelnden Maſtkorbe erquickt. Sein Haar iſt bleich geworden, die Ahnung

überfällt ihn, daß Geſchlecht auf Geſchlecht den inneren Kampf und Krieg aufheben und fortſetzen werde; in maaßloſem Lebensüberdruſſe ſagt er, der glücklichſte Jüngling, der dieſe Wechſel und Schickſale erlebte, werde das Buch ſchließen und niederſitzen und ſterben. Da er nach dem Oriente wollte, ſtörte ihn der Bürgerkrieg; da die Empörung zweimal rieſengroß aufwächſt, fürchtet er Alles von ſeinem eigenen Blute; da ſie anfängt beſiegt zu werden, wird er ſiech; da ſie darniederliegt todtkrank; und endlich ſelbſt da er ſchon ſcheintodt war, muß er noch erleben, daß ſein Sohn ihm die Krone wegnimmt. Er glaubt den Scheinbeweis von des Prinzen Herzloſigkeit und Nachſtellung zu haben. Du verbirgſt, ſagt er dem Sohne, (und in dieſes poetiſche Bild hat Shakeſpeare jene Chroniſage von des Prinzen nadelbeſtecktem Kleide verwandelt) Du verbirgſt tauſend Dolche in Deinem Herzen, die Du an Deinem ſteinharten Herzen gewetzt, um eine halbe Stunde meines Lebens zu erdolchen. Er ſieht in des Sohnes Leben den Beweis, daß er ihn nicht liebe, und in der Todesſtunde noch das Beſtreben, ihn es recht ſicher wiſſen zu laſſen. Er ſieht alles Unglück über ſein armes Reich hereinbrechen: da ſeine Sorgfalt den Unfug nicht hemmen konnte, was ſoll werden, wenn der Unfug ſelbſt die Sorge dafür tragen ſoll! Als ihn des Sohnes Aufſchlüſſe beruhigen, überzeugen und ſeine Sterbeſtunde erleichtern, jetzt endlich enthüllt ſich der tiefe Heuchler und bekennt die Schleichwege und krummen Pfade, auf denen er die

Krone erhalten hatte. Noch kurz vorher hatte er (II, 3, 1.) mit der gleichen Berufung auf Gott geſchworen, daß nur die Nothwendigkeit ihn gezwungen die Macht zu küſſen. Er hatte dort im Geſpräch mit Warwick betheuert, daß damals, als Richard die Zerwürfniſſe zwiſchen den Percys und ihm vorausſagte, er noch keine Abſicht auf die Krone gehabt habe. Die Ausleger bezeichnen dieß als eine Vergeſſenheit des Dichters, da damals, als er den Richard dieſe Prophezeihung ſagen läßt, Heinrich ſchon König war; obgleich doch auch bei der ungemeinen Tiefe, mit der Shakeſpeare dieſen ganzen Charakter angelegt hat, die Abſicht geweſen ſein konnte, zu zeigen, wie vielmehr der Lügner und Heuchler in dieſen Augenblicken ſeiner Krankheit das treue Gedächtniß verliert und in den Betheuerungen ſeiner Unſchuld gerade ſeine Schuld förmlich und urkundlich verräth.

Den politiſchen Bezug und Verhalt der Stücke von Heinrich IV. zu Richard II. erkennt man aus dieſer Analyſe des Charakters Bolingbroke's von ſelbſt; die Stücke heben ſich aber durch die tiefe Behandlung der Hauptcharaktere aus dem Kreis der politiſch-hiſtoriſchen in die der zugleich ethiſchen Dramen, der freieren Schöpfungen und Charakterſtücke Shakeſpeare's; es erſcheint außer der politiſchen Aufgabe in den Stücken auch ein ſittlicher Gedankenmittelpunkt, wie wir ihn ebenſo, und aus eben dem Grunde, in Richard III. gefunden haben. Auf dieſen Kern der Stücke kommen wir, wenn wir den Haupt-

figuren nachgehen, dem Heinrich Percy und dem Prinzen Heinrich von Wales.

Den Heinrich Percy macht Shakespeare, um einen vollkommneren Gegensatz zu dem Prinzen zu gewinnen, mit diesem gleichalterig, obgleich er geschichtlich vielmehr gleichalterig ist mit König Heinrich und zwanzig Jahre älter als der Prinz. Er ist die Seele der Unternehmung gegen den König und die glänzende Figur in der Reihe der Aufrührer, die vom Gegner selber Bewunderung und Liebe erzwingt. Nie ist in aller Dichtung eine lebenvollere Gestalt entworfen; die Ballade, die ihn feiern wollte, könnte ihre kühnsten Züge und Bilder diesem Drama entlehnen. Kaum auch ist dem Künstler der Bühne eine dankbarere Rolle geboten worden; die geschicktesten Spieler der älteren englischen Schule, ein Betterton, schwankte ob er sich lieber Percy, oder die dankbarste aller Rollen, den Falstaff, in diesem Stücke wählen sollte. Diesen Zweifel würde in Deutschland schwerlich ein Schauspieler begreifen, der sich für Falstaff so befähigt wüßte, wie es Betterton war, weil vielleicht ein thatengewohntes Volk dazu gehört, diesen Charakter im Spiel und in der Aufnahme zu würdigen, wie er es verdient. Denn Heinrich Percy ist das Urbild aller ächten und ganzen Männlichkeit und der handelnden Natur, die den Mann erst zum Manne macht. In scherzender Uebertreibung charakterisirt ihn der Prinz vortrefflich mit dem Einen Zuge, er bringe zum Frühstück 6—7 Dutzend Schotten um und sage dann zu

ſeiner Frau: „Pfui über dieß ſtille Leben; ich muß zu thun haben!“ Als das Muſter aller ächten Ritterſchaft hat Shakeſpeare den löwenherzigen Jüngling mit eben ſo feinen als großen Zügen gezeichnet. Er benennt ihn mit dem Namen des Kriegsgottes; ſeine Siege vergleicht das Gerücht mit Cäſars; Achilles' Wahlſpruch iſt der ſeine: es ſei dieß Leben zu kurz um es unwürdig zu verbringen; und als er gefallen iſt, ſagt Heinrich über ſeinem Grabe, was ſo oft von Alexander geſagt wurde: ein Reich war als er lebte zu klein für ihn, jetzt ſind ihm zwei Schritte der ſchlechteſten Erde genug. Blutjung noch, wie ihn der Dichter macht, hat er dreimal den Schotten Douglas geſchlagen und all deſſen Ruhm auf ſein Haupt geſammelt, zuletzt noch unſterbliche Ehre in Holmedon erfochten und dadurch den Neid des Königs gewaffnet. Ein ſcharfer Ehrgeiz ſpornt ihn wie ein ſtolzes Roß, auf der Bahn der Kriegs- und Ehrenthaten Keinen vorauf zu laſſen. Wenn nur die Rede auf dieſes Thema fällt, nimmt ſeine Sprache den feurig übertriebenen Ausdruck einer bis zur Leidenſchaft gehenden Tapferkeit, eines ſelbſt prahleriſchen Heldenmuths an. Wo er einen Nebenbuhler nur ahnt, wie in dem Prinzen, kann ihn grollende Eiferſucht bis zu dem unritterlichen Ausſpruche eines Entſchluſſes reizen, zu deſſen Ausführung er nie fähig wäre: daß er ihn mit einem Kruge Ale vergiften möchte! Als er von Heinrich's ſtolzer Haltung vor der Schlacht bei Shrewsbury hört, treibt ihn dieſe Eiferſucht unbeſonnen in

das gefahrvollſte Werk. Die Gefahr hat für ihn immer und an ſich einen anlockenden Reiz; da der Stachel des Wetteifers hinzukommt, entſcheidet ihn dieß vollends, die ſchon beſchloſſene ungleiche Schlacht zu wagen, und in der peinlichſten Ungeduld läßt er aufklärende Briefe ungeleſen und jede ernſteſte Berufung auf ſein Feldherrentalent, auf Vorſicht und wohlverſtandene Ehre unbeachtet. Sein Muth macht ihn zum Sophiſten, wie ihn ſeine raſche Leidenſchaft ausnahmsweiſe zum Staatsmanne macht; beides Eigenſchaften die ſeiner ſoldatiſchen Natur ſonſt ganz entgegen liegen. Denn ſein Blut wallt leicht und heftig auf; ein „Heißſporn," hitzig von Natur, iſt er voller Launen, innerlich immer beſchäftigt wie äußerlich der Thaten bedürftig; in dieſer Geſchäftigkeit vergeſſen und zerſtreut, des Tag's der Eßluſt und Nachts des Schlafes beraubt, von erregbarer Phantaſie, leicht reizbar, und in Gereiztheit des Jähzornes, des Widerſpruchs, des Trotzes gegen alle Welt fähig. In ſolchen Momenten ſtockt ſeine Rede und entladet ſich in kollernder Raſchheit, aber es läßt ihm das Gebrechen gut, daß es die Jugend wie einen Vorzug an ihm nachahmt. In Ruhe, ſich ſelbſt überlaſſen, allein, iſt er lenkſam und nachgiebig, in ſeiner arglos treuen Natur wie ein Lamm. Unter vier Augen mit Glendower läßt er ſich von ihm neun Stunden mit Teufelsnamen unterhalten, obgleich es ihm zum Ekel iſt; in Anderer Gegenwart kreuzt er ihn mit Spott und Vorwurf. Bekämpft geizt er um ein Fleckchen Land, das er dem Nach-

giebigen nachwirft. Von dem König angeklagt über die Weigerung der Gefangenen von Holmedon, entſchuldigt er die Abſchlagung der Forderung; da ihn aber der König Lügen ſtraft und bedroht, iſt er ſogleich ſeines Stolzes und ſeines Zornes nicht weiter Herr. In ſeiner erhitzten Einbildungskraft, die die Vorſtellung einer großen Unternehmung ohnehin über die Gränzen der Geduld und Ueberlegung hinwegreißt, wirft er divinatoriſch kühne Empörungspläne hin, und wie im heftigen Eifer ſeine Lebensgeiſter erregt ſind, ſchiebt der politiſche Worceſter ſeine altreifen Plane gegen Heinrich dem leichtfaſſenden und ſcharfſinnigen Zorne des heißblütigen Jünglings unter. Dieſe Blindheit des Eifers wirft den makelloſen Helden in landesfeindliche Verbindungen, den entſchiedenen Mann in den Bund mit Halben und Schwachen, den Krieger und Soldaten in Entwürfe mit tückiſchen Diplomaten, den Mann der Tapferkeit und Treue in Bündniſſe mit Verräthern und Memmen, den ſelbſt Unvorſichtigen in Unternehmungen, die unvorſichtig entworfen ſind. Und da ihm redliche Rathgeber dieſe Plane und ſeine Freunde verdächtigen, grollt der Ehrliche dem ehrlichen Berather, weil er ſelber an Unehrlichkeit nicht glaubt. An dieſer Leidenſchaftlichkeit, an dieſem Mangel an Ueberblick und Menſchenkenntniß geht der vertrauende Mann unter, ſo wie der Mangel an Selbſtbeherrſchung, der ihn zu maaßloſem Aufbrauſen und hochfahrendem Tadel dahinreißt, nach Worceſters Anſicht einen Hauptfleck auf der glänzenden

Schönheit dieſer Natur bildet. Denn im Uebrigen iſt an dieſem Manne keine unedle Ader. Ganz [illegible] und von goldenem Herzen, von aller Tücke fern, der Liſt und dem Trug unzugänglich, wie er iſt, ſteht ſeinem Weſen nichts ſo fern, als die ſchmutzige und faule Staatskunſt und Diplomatie des Königs. Es brennt ihn wie mit Neſſeln und peitſcht ihn wie mit Ruthen, wenn er nur davon hört; und wo der König dem Mortimer zutraut, daß er ſich abſichtlich an Glendower gefangen gegeben habe, bricht ſein Unmuth ihm ins Angeſicht aus: nie laſſe ſich niedere Politik ſolche Wunden willig ſchlagen, um ihre Pläne ſo ſchmerzhaft zu verdecken. Weil er aller Unwahrheit ſo gänzlich abgeneigt und dazu unfähig iſt, iſt er auch den grillenhaften Aufſchneidereien Glendowers ſo von Herzen gram. Lob und Schmeichelei kann er nicht hören, Tadel nicht verhalten, und wenn er ſelbſt neue und unſichere Freunde damit vor den Kopf ſtoßen ſollte. Er läßt ſich treuherzig in ſolchen Augenblicken ſeine Heftigkeit und Derbheit vorwerfen und ſegnet verächtlich die empfohlenen feinen Sitten. Ein Feind aller Ziererei, alles Scheins, aller Eitelkeit iſt er auch ein Feind aller falſchen unmänniſchen Bildung. Er wollte lieber ein Rad die Achſe kratzen hören als gezierte Poeſie, lieber ein Kätzlein miauen hören, als ein Balladenkrämer ſein; und Muſiktreiben und Singen dünkt ihn dahin zu führen, Schneider zu werden oder Rothkehlchen abzurichten. Abgeſagt dieſen weichlichen Künſten iſt er es auch aller falſchen Empfindſamkeit. Die köſtliche

Scene zwiſchen ihm und ſeinem Weibe zeigt, daß er liebt weil er neckt; einen anderen Ausdruck fände dieſe ungekünſtelte Männernatur auch nicht für ihre Liebe. Wie mochte Ulrici dem albernen Horn nachſchreiben, daß Heinrich Percy's Weib nur ſeine erſte Dienerin ſei. Wo läge in Heinrich Percy's Charakter, daß er zu Pferde ſitzend ſeinem Weibe ſchwören will, er liebe ſie unendlich — und daß dieß nur eine Redensart gegen eine Dienerin ſei? Dieſe Ehe und dieſe Herzen ruhen innig und feſt auf dem Werth, auf der ſicheren Ueberlegenheit des Mannes und dem goldenen Vertrauen der Frau, die die ſeltene Eigenſchaft beſitzt, in ihres Gatten Scherzen und Neckereien den Ernſt ſeiner Liebe zu verſtehen, und in deren Andenken dieß „Wunderwerk von Mann“ nie ausgehen kann. — Um dieſen Charakter und zugleich unſere beiden Stücke auf den ſpringenden Punkt zurückzuführen: die Mannesehre lebt und webt in dieſem Manne wie in ihrem eigenſten Hauſe, die Tugend des Soldaten im Gegenſatze gegen die zweideutigen diplomatiſchen Ehren des Kabinets, die den König auszeichnen. Der ehrenhafte Douglas huldigt dem Heißſporne Percy als „dem König der Ehre.“ Er iſt das Thema der Zunge der Ehre, heißt es, während Unehre des Prinzen Heinrich Stirne deckt. Er will jede Gefahr beſtehen, die von Nord nach Süden zieht, wenn Ehre ſie von Weſten nach Oſten kreuzt. Es dünkt ihm ein leichter Sprung, vom Mond herab die glänzende Ehre zu reißen, oder ſie vom Grund der Tiefe an den Locken heraufzuho-

len, falls er sie allein, ohne Nebenbuhler, mit allen ihren Würden haben kann! Die Ungeduld seines brennenden Ehrgeizes und seiner Ehreifersucht liegt hierin ausgedrückt, die ihm Fieber macht, wenn er nur den Prinzen Heinrich loben hört. Selbst seine Empörung wurzelt nach den Beweggründen die ihn antreiben, in dieser Mitte seines Wesens. Die Percys denken mit Reue an die Kränkung Richard's zurück, der Welt Zunge straft sie um die alte Unthat, und der junge Held insbesondere wünscht diesen Fleck von der Ehre des Hauses abzuwaschen. Noch diene die Zeit, meint er, die verbannte Ehre herzustellen; es dünkt ihm unleidlich, jene Schmach zu tragen und sich von dem abschütteln und wegwerfen zu lassen, für den sie die Schande auf sich genommen. Seinem Eifer ist es nicht möglich zu überdenken, daß die Mittel zu dieser Schmachtilgung neue Schmach auf sie häufen mußten, und daß die Beweggründe eigensüchtiger erschienen. Die Empörung im Bunde mit Landesfeinden, zu dem Zwecke das Reich zu theilen, der „übelgefärbte Ehrgeiz" der sie in Bewegung setzt, bleibt ein Flecken auf seinem Ehrenschilde, aber der einzige; und auch diese Schmach, sagt Prinz Heinrich, soll in seinem Grabe schlafen und auf seinem Epitaphe nicht gelesen werden. Diese Eroberung macht der Ehrenheld noch im Tode über seinen Besieger. Er macht sie auch über den Leser. Das hat Niemand bezeichnender ausgedrückt als Hazlitt, der nicht böse gewesen wäre, wenn Northumberland zeitig gekommen und die Schlacht bei Shrewsbury

günſtig für Percy entſchieden hätte. So wird jeder in jungen Jahren empfinden; ich weiß mich ſehr wohl der Zeit zu erinnern, wo ich daſſelbe geſagt hätte.

So ſchon für ſich betrachtet groß und bewunderungswerth, wächſt Percy noch ungemein, wenn man ihn in der Umgebung ſeiner Mitverſchworenen ſieht. Könnte die Welt, fragt Falſtaff, drei ſolche Gegner ausleſen wie den Kobolt Percy, den Erzfeind Douglas und den Teufel Glendower? Aber wenn man Percy den Anderen zugeſellt ſieht, gewahrt man erſt wie hoch er über denen ſteht, die Falſtaff neben ihn ſtellte. Der Schotte Douglas ſteht ihm am nächſten; er hat den brayſten Platz in ſeinem Herzen, ſo wie Douglas umgekehrt ihm ſagt, kein Mann ſei ſo machtvoll auf der Erde, dem er nicht trotzte außer ihm. Treu wie Percy, tapfer ohne Rückſicht und Vorſicht wie Er, der Furcht unzugänglich wie Er, hat er auch etwas von der nationalen Prahlerei, die Percy gleichfalls nicht fremd iſt; und ſo iſt ihre herauspolternde Redeweiſe überhaupt ſich ähnlich, in der oft ihr Gedanke ohne Hinzuziehung eines Nebengedankens nicht klar iſt. Aber die geiſtige Höhe, der poetiſche Schmelz, fehlt dem trockenen Schotten, der ſittliche Kern der Ritterſchaft, der die Geſtalt des Heißſporns erſt adelt; und darum unterwirft ſich der alte Feind nach der erſten perſönlichen Berührung ſo willig dieſer Oberherrſchaft des Geiſtes und erkennt Percy unbedingt als den Ehrenkönig an. Seine Tapferkeit iſt mehr eine inſtinktive gegen die von allen glänzenden Ideen

des Ehrgeizes bewegte des Percy; er ist der Sickingen in der Schule eines Hutten. — Weit mehr aber steht der Walise Owen Glendower: ohne dieses Seitenstück würde Percy vielleicht in seiner romantischen Tapferkeit und Prahlerei als eine feine Karrikatur erscheinen; so wie diese in Owen neben ihn tritt, rückt er auf die Stelle menschlicher Natur bescheiden zurück. Den Walisen bewegt die Eitelkeit zu allem dem, wozu Percy die Ehre und das edelste Selbstgefühl treibt; auch zu seiner Prahlerei, die bei Percy aus der Uebertreibungssucht der Heftigkeit fließt. Die falsche Scheinehre regt ihn wohl an zu abenteuerlichen Kriegsthaten, aber es ist ihm mit dem Ruhm der natürlichen Stärke nicht genug; er geizt nach dem Rufe wunderbarer Vermögen und Kräfte, und er mag die abergläubische Welt gern beben sehen vor seiner Größe und die höllischen Mächte rühmt er sich zu beherrschen. Dem täuschenden Magier gegenüber sezt Percy seinen Stolz in bescheidene Wahrheit, dem wundersüchtigen entgegen steht seine schlichte rationelle Theologie, seine Ruhmredigkeit schilt er wälsche Schwätzerei, und wie sollte ihm sein Selbstlob gefallen, der das Lob Anderer nicht ertragen kann! Aus Eitelkeit vereinigt Glendower Gelehrsamkeit und Belesenheit, Musik und Poesie mit seiner Tapferkeit, die musischen Künste, die Percy dem Soldaten unanpassend findet; aus Eitelkeit und um in Allem Geltung zu haben, ist er in allen geselligen und höfischen Künsten bewandert, die Percy verachtet. Jene Nesseln der Ungeduld und Pein

brennen ihn in der Scene, wo Owens Tochter ihrem Mortimer singt; jenes weichliche Niederliegen, jener empfindsame Schwindel sind seiner Natur so zuwider und das ganze Treiben so himmelweit ab von dem gesunden Verhältnisse zwischen ihm und seinem Weibe. Die Unnatur seiner Verbindung mit ungleichen Menschen fühlt sein empfindlicher Instinkt wohl heraus, doch ist er nicht fähig, eine Betrachtung an diesen Widerwillen zu knüpfen, die ihn warnte, die ihm Mistrauen einflößen könnte. Ewig seid wahr, hatte er zu Glendower gesagt, und spottet des Teufels; aber Glendower fürchtete den Teufel und ward gegen ihn unwahr und untreu. Wie Mortimer, der als ein willenloses Werkzeug zwischen Allen steht, ein Prätendent, der den schärfsten Sporn der Ehre, schon seines höchsten Zieles wegen, fühlen sollte, und den geringsten ihrer Triebe nicht besitzt, wie Mortimer bewegt er sich langsam, zu dem Sammelplatz der Empörer zu stoßen, und an dem Tage der Entscheidung bleibt er aus, von Prophezeihungen abergläubisch zurückgehalten. — Noch übler steht es mit Percy's eigenen Verwandten. Sein Vater Northumberland, glatt wie immer, ruhig und kalt an sich haltend, höchstens gemacht der Verschwörung ein neues Mitglied werbend zu gewinnen, nicht geschaffen in dem Waffenwerk zu helfen, wird im Augenblicke, da es gilt, verstellt krank (crafty sick; nicht schwer krank, wie die deutsche Uebersetzung sagt), er bricht sein Wort, er bleibt grundlos und ehelos zurück und versetzt dadurch der Unternehmung ihren Todesstoß. So

konnte die Schlacht gegen den König nicht gewonnen werden, auf dessen Seite der edle Blunt und eine Reihe Anderer seines gleichen fochten, die sich in königlicher Verkleidung für den König opferten! Noch wäre trotz dem der blutige Untergang der Verschwörer vermieden worden, wenn Oheim Worcester nicht noch treu- und ehrloser gewesen wäre als Vater Northumberland. Er, der den Knoten geschürzt hatte, veranlaßt in derselben Tücke seine blutige Lösung. Es ist geschichtlich, daß er des Königs Gnadenerbieten fälschte; in unserem Stücke bestellt er des Prinzen Herausforderung an Percy nicht, die den Handel mit wenigem Blute ganz in dessen Sinne gesühnt hätte. Er reißt den Neffen so in Verderben und Schmach zugleich, den die Jugend und die Hitze seines Blutes vor Heinrich entschuldigt hätte, der in seiner kindlichen Pietät keine ferne Ahnung hatte, wer sein Vater und Oheim war.

Es würde jedem Dichter schwer werden, über diesen Heldencharakter einen Andern emporzuheben. Am wenigsten aber sollte es scheinen, daß Shakespeare seinen Prinzen Heinrich hätte über ihn stellen wollen oder dürfen. So muß es wenigstens den Auslegern nicht geschienen haben, die in Percy's Fall durch Heinrich eine Art Ungerechtigkeit und, nach den früheren Verhältnissen beider, eine Unverträglichkeit fanden. Nennt ja doch sein eigener Vater den Prinzen, im Gegensatz zu jenem Ehrenkönige, fast einen König der Schmach, zieht ihm offen den Feind Percy vor und erklärt diesen des Thrones für würdiger als den eige-

nen Sohn! Ist doch der Prinz, in kleinerem Verhältnisse, im Bunde mit niederem Gesindel unehrenhafter gegen den Staat im Kriege, als Percy! Treibt er sich doch mit Räubern und Dieben herum, auf Straßen und in allen Kneipen und liederlichen Häusern! Ficht er doch, alle Ritterſitte verſpottend, Turniere aus mit dem Handſchuh feiler Dirnen an dem Speere! Hat er doch ſelbſt Hand an den Oberrichter gelegt und iſt dafür ins Gefängniß geſetzt und aus dem Staatsrathe geſtoßen worden! Wo läge in einem ſolchen Menſchen das Anrecht und die Anlage, eines ſo glänzend begabten Helden, wie Percy, Meiſter zu werden, es ſei denn, daß der Zufall der Geſchichte oder eine unbegreifliche Laune des Dichters dieſen Ausgang vorgeſchrieben hätte, der mit den gerechten Geſetzen einer wohlorganiſirten Welt nicht zu ſtimmen ſcheint, in die wir in der Dichtung verſetzt ſein wollen.

Zwar in ſeinem erſten Selbſtgeſpräche deutet uns der Prinz an, daß er in vollem Bewußtſein über dieſem wilden Treiben ſeiner Jugend ſtehe, daß er einſt dieß loſe Weſen von ſich werfen und die verlorene Zeit einbringen werde. Neben dem Leichtſinne ſcheint Klugheit und Ueberlegung mitzuſpielen und hinter der Maske der Thorheit ein Weiſer zu reden. Dieſe doppelte Rolle wollen wir achtſam verfolgen, um der eigentlichen Natur dieſes Kamäleons auf die Spur zu kommen. Denn wie leicht könnte doch jener Monolog auch nicht ſo feſt und feierlich gemeint ſein, wie er geſprochen wird! Hat doch Franz Horn nach ſeiner Art,

überall wie Corporal Nym im Shakespeare Humor zu sehen, auch diesen Monolog für Ironie des Dichters und nicht für Ernst genommen.

Wie wir den Prinzen gleich bei seinem Eintritte erkennen, ist er in freundschaftlicher Gesellung mit Dieben und Schelmen, er macht ihren Schutz und Fürsprecher, er deckt mit seiner Person ihre Unthaten, er hehlt und verleugnet ihre Personen, er wohnt selbst ihren Raubanfällen bei. Aber auf der andern Seite vergütet er doch den schlechten Streich dadurch, daß er den Raub mit Vortheil zurückbezahlt, und er macht den schlechten Streich nur mit, wenn ihn ein toller Streich begleitet; er giebt sich für einmal dazu her, wenn ein guter Spaß für immer damit erzielt wird.

Denn freilich, einem guten Spaße aus dem Wege zu gehen, wird ihm schwer. Von kitzlichem Geblüte, lachlustig, fröhlich, ausgelassen, gibt er sich einer wilden jugendlichen Freiheitslust hin, die Percy in ihm verachtet. Der kleinste Anlaß kann diese frohe Stimmung in ihm in Bewegung setzen, und ist sie dieß erst, so ist er zu allen tollen Streichen der Welt bereit. Er wird von seinem Vater angesehen wie König Richard, in dessen Umgebung Possenreißerei, Sticheleien und spitzige Reden waren, und so wird es auch Heinrich schwer, ein Meister in Silbenstechen und Wortspielen wie er ist, einen guten Witz zur guten Gelegenheit zurückzuhalten. Hat er sich doch mit raffinirtem Geschicke eine Umgebung ausgesucht, wo alle Elemente zusammen sind, durch deren Mischung und Berührung ein

unermeßlicher Stoff der Heiterkeit, der Neckerei und Foppperei beſchafft wird. Wenn nun dieſe Zügelloſigkeit und dieß Leben in dieſer Geſellſchaft die Hoffnungen auf den Prinzen verhüllen muß, wenn ſeine Ausgelaſſenheit mißdeutet werden kann, ſo ſcheint aber doch auch hindurch, daß ſie ihm nur eine Erholung, nicht eine Gewöhnung iſt. Auch nach der Chronik fröhnt er dieſem Hange nur in den Zwiſchenräumen ſeiner kriegeriſchen und ernſten Thätigkeit. Sein Falſtaff tändelt auch in der Schlacht fort, aber nicht Er; vor ſeinem Vater iſt er ernſt und voll kindlicher Pietät. Es kann ſcheinen, als habe er nur das Bedürfniß, dem konventionellen Leben und ſeinem Gifte, das auf dem Throne am ſtärkſten iſt, ein Gegengift zu bereiten, ſo lange es noch Zeit iſt; er tobt ſich aus in dem Schauder der Jugend vor der Alltäglichkeit des Berufslebens, ein Naturzug, der in den Sitten des deutſchen Univerſitätslebens bei uns eine nationale Geltung erlangt hat. Er mag erſcheinen wie der junge Richard, aber er trägt doch nicht den frohen Leichtſinn in ernſte Geſchäfte anhaltend hinüber, und er tritt auf in einer Meiſterſchaft über ſich ſelbſt, von der in Richard's Charakter keine Spur zu finden iſt.

Richard's Umgang war einwenigſtens äußerlich ebenbürtiger von Verwandten und Adeligen. Prinz Heinrich dagegen treibt ſich mit Menſchen der niedrigſten Claſſe um. Nicht einmal der Geiſtesadel des Witzes iſt es, was ihn ausſchließlich anzöge und reizte. Sein Spiel mit dem kleinen Kellner zeigt uns ſeine harmloſe Freude auch an dem

unschuldigsten Scherze; er treibt sich mit Küfern herum, mit denen er den tiefsten Ton der Leutseligkeit angiebt, so daß Falstaff gegen ihn als ein grober vornehmer Hans erscheint. Diese Herablassung tadelt der König an ihm, dessen Kunst es war, sich begehrt und ersehnt zu machen, sich wie ein Feiertag selten aber dann festlich zu zeigen, haushälterisch mit der Freundlichkeit, die sein Sohn auffällig vergeudet. Nach jenem Monologe schien aber dieser eine nicht unähnliche Politik zu haben. Er wollte es der Sonne gleich thun, die sich hinter Wolken berge, um dann desto glorreicher und erwünschter zu scheinen; er übt seine geschickte Sündhaftigkeit aus demselben Grundsatze der seltenen Erscheinung, nur schien er, wenn er sich nicht zu viel vermaß, diesen Grundsatz wie ein großer Mann anwenden zu wollen. Nicht seine Person, das Kleid der Majestät, sollte das selten Erscheinende, die Ueberraschung, der Sonnenblick, der Feiertag sein, sondern seine Thaten. So lange er zu diesen nicht unmittelbar berufen war, scheute er sich nicht, von der gekünstelten Natur um den Thron herum sich herabzuwenden zu den originellen Gestalten, den ausdrucksvollen Schöpfungen in dem unteren Volke. Er hat Freude an der menschlichen Natur in ihrer offenen Blöße und nackten Gestalt; die Armuth des Geistes und der Bedürfnisse ist ein Studium für ihn; seiner schlicht bürgerlichen Natur, im Gegensatz zu Percy's ritterlich aristokratischer Haltung, ist es unter den treuherzigen Burschen von Eastcheap wohl, die ihn einen guten Jungen nennen

und ihm für die Zeit seines Königthums ihre Dienste bieten. Vielleicht ist auch Politik darin, daß er sich die Herzen des Volkes zu gewinnen sucht, da auf den Adel so wenig Verlaß ist und seines Vaters Thron vor seinen Angriffen fortwährend wankt.

Mit diesen Neigungen verdirbt der Prinz viele Zeit; lässig, unbekümmert, ist er, sobald ihn nicht ein bestimmtes Geschäft bindet, von dem Hofe weg, wie ein Sohn, dem in dem engen Hauskreise nicht behaglich ist. Zu seinen wüsten Streichen, zu seiner Tobsucht, zu seiner Herablassung kommt der Müßiggang dieses Schlemmerlebens hinzu, weshalb ihm der König immer das thatenblühende Leben Harry Percy's entgegenhält. Dem Prinzen gilt zur Zeit sein Trinkgelag mit den Küfern für eine Schlacht, und er beklagt Poins, daß er viel Ehre eingebüßt, weil er dabei gefehlt habe. — Aber er blickt dann doch vor Vernon mit Selbsttadel und Anklage auf seinen Müßiggang hin, der auch in Percy's Augen ein Vorwurf für den Prinzen war; und er schien schon früher in einem verlorenen Worte andeuten zu wollen, daß Percy's Beispiel darum nicht an ihm verloren sein solle, da er zu Poins sagt: er sei noch nicht in der Stimmung des Heißsporns, dem ein Frühstück von erschlagenen Schotten ein müßiges Tagewerk ankündigte. Und daß er einmal in diese Stimmung kommen könnte, scheint doch in seiner Natur zu liegen, da selbst sein Vater von ihm sagt, er sei in früher Jugend schon kindisch zwar, aber auch tollkühn gewesen.

Der Prinz treibt endlich das, was sein Vater, was Percy als das Heiligste und Würdevollste ansehen, Ritterschaft und ehrende Kriegs- und Staatsthätigkeit mit fahrlässigem Leichtsinne und selbst Herabwürdigung und häuft statt Ruhmes und Ehre nur Schmach auf sein Haupt. Wie er die oberste Gerichtsperson des Reichs nicht heilig hält, so scheint ihm auch das ritterliche Turnier nicht zu geweiht, um nicht einen Spott damit treiben zu dürfen; da seines Vaters Thron erschüttert steht von den tapfersten Helden auf britischem Boden ist er fähig, eine possenhafte Komödie zu spielen und, auf dem Feldherrnstabe spielend, kommt er, seine flotten Genossen zum Marsch zu holen. Aber kann dieß Leichtsinn heißen, so kann es auch Gemüthsruhe scheinen. Ihm schaudert nicht im geringsten vor dem schrecklichen Bunde der Percy, Douglas und Glendower. Liegt nicht im Hintergrunde seiner Ruhe bei dieser Empörung ein felsenfestes Bewußtsein und Selbstgefühl? Spielt nicht in dieser Sorglosigkeit, diesem Muthwillen, dieser Ungebundenheit das beste Gewissen durch, während sein Vater von Argwohn, von Seelenangst gedrückt in seinem Glücke krankt? In der schweigenden Art, wie er den Verdacht seines Vaters anhört, wie [illegible] Demuth und gute kindliche Natur! Und dann, als es gilt, als die scharfe Schlacht bei Shrewsbury droht, überrascht es nach allem diesem zügellosen Leben und Treiben nicht uns Alle wie es Percy überrascht, wenn Vernon jenes glänzende Bild von dem kühnen Adler- und Straußenflug des Prinzen und

ſeiner Geſellen entwirft? Scheint es nicht, als ob ihn nur die Nothwendigkeit rufen dürfe, um ihn eben ſo tapfer und kriegsluſtig zu zeigen, wie es Percy aus einem üppigen Drange ſeiner Natur zu jeder Stunde iſt?

Geringgeſchätzt ſteht der junge Königsſohn unter ſeinen Gefährten, bei ſeinen Verwandten, bei ſeinen Feinden. Eine offenbare Schmach überdeckt ihn in den Augen der Welt, ſein Poins ſelbſt deutet ſeinen Charakter ſchlecht, ſeine Brüder geben ihn auf, ſein Vater hält ihn zu jeder Unthat fähig, die Ehre, die Percy auf ſeinen Scheitel häuft, verdunkelt ihn um ſo mehr. Woran ſoll man ſich halten in dieſem Charakter, an den üblen Schein, den wir dargeſtellt haben, oder an die Funken von Ehre und beſſerer Natur, die wir doch überall hervorblitzen ſahen und die auf einen Kern der ſeltenſten Art hindeuten könnten?

Jener Gedanke, den wir Shakeſpeare in dieſer ganzen Periode ſeines Lebens verfolgen ſehen, den wir in der Reihe der früher beſprochenen nichthiſtoriſchen Stücke dieſer Zeit ſchon in dem Gegenſtande des Kaufmanns von Venedig auf der Spitze fanden, erſcheint in dieſem Charakter in ſeiner vollendetſten Ausbildung. Es iſt der Schein gegen dieſen wunderbaren Menſchen. Er nährt gleichgültig, ja wohl ſelbſt gefliſſentlich dieſen üblen Schein, indem er und weil er des vollen Weſens einer ächten Menſchheit in ſich ſicher iſt. Er ſpielt mit der öffentlichen Meinung, im Bewußtſein, daß er ſie jede Stunde Lügen ſtrafen könne. Er hat auf die Anklage todtwürdiger Sünden im ſtolzen Selbſt-

gefühle keine Antwort, aber Thaten. Ein getheilter vielseitiger Mensch, läßt er das Leben von allen seinen Seiten auf sich wirken; er will es genießen, so lange es ihm Raum zum Genusse bietet, aber er will sich in dieser Muße der Erholung und des Schmerzes, wie jener makedonische Philipp, wie jener ägyptische Amasis, nur stählen und stärken für die Zeit des Handelns und des Ernstes. Für die Poins ist es kein Verhältniß, wenn er von thörichten Streichen zu tapferer Arbeit und von dieser wieder zu eitlem Gerede sich wendet, aber in ihm spielt diese Zweiseitigkeit der Natur in den wunderbar schärfsten Farben. Possenreißer und Held, herablassend und stolz, ein König im Geschäfte der Fürsten und ein Bettler mit Bettlern, weiß er wechselnd jeden Ton der Gesellschaft und des Berufs, des Geschäfts und der Feier, der An- und Abspannung anzuschlagen, in jedem ein Meister. Der König muß ihm gleichsam wider Willen das Zeugniß geben, daß, obgleich er gereizt wie ein Kiesel sei, launisch wie der Winter, rasch wie ein Windsturm, er doch auch Milde besitze und eine Thräne für das Mitleid, eine Hand voll Wohlthätigkeit und Freigebigkeit habe. Zum Uebergang von Selbstvergessenheit in seinen tollen Launen zu dem Akte einer völligen Selbstbeherrschung kostet es ihm nur ein Besinnen; er hat in seiner Hitze den Lord Oberrichter geschlagen und im Augenblicke leistet er der Verhaftung Folge; der König selbst erkannte die Selbstüberwindung in dieser Fügsamkeit gegen die eben verletzten Gesetze an. Er ist der Ansicht, daß es

in dem menſchlichen Leben gelte, jeder Lage und Gelegenheit ihr Recht zu thun, Allem ſeine Zeit zu gönnen, Allem ſeinen Ort und ſeine Stelle anzuweiſen, Nichts zu verſchmähen, was die Mannichfaltigkeit der Exiſtenz uns entgegenbringt. Sich in die Eintönigkeit der königlichen Würde allſtündlich zu fügen, widerſtrebt ſeiner freien Seele; in geſpannter Anſtrengung nach Ruhm und Ehren zu jagen wie im Frohne eines aufgelegten Geſchäftes, widerſpricht ihm den Ordnungen der Natur, die in ihren Forderungen mäßig iſt; den ſtoiſchen Ernſt einer ſcrupulöſen Gewiſſenhaftigkeit durchzuſpielen, hatte er nicht Geduld und nicht Kraft der Gewöhnung genug; den Zwang der Gewohnheit überhaupt ſich aufzulegen, war ihm nicht gegeben, ſelbſt wenn die Gewohnheit auf das Höchſte gerichtet ſein ſollte. Was bei Hamlet ein geſprochener Grundſatz iſt, iſt bei ihm ein ausgeführter:

Wahrhaft groß ſein, heißt
Nicht ohne großen Gegenſtand ſich regen;
Doch eines Strohhalms Breite ſelbſt verfechten,
Wenn Ehre auf dem Spiel iſt.

Und in dieſem Grundſatze weſentlich iſt er ein Gegenbild des hitzigen Percy, der ſich in ſeiner Leidenſchaft allerdings um „das Neuntel eines Haares“ erzürnt, auch wo keine Ehre auf dem Spiele iſt.

Dieſem Prinzipe folgend, nutzt der hagere, bewegliche, leichtfüßige Prinz ſeine Zeit, ſo lange ſie ihm zu Scherz und Frohſinn gegeben iſt. Sobald er von ſeinem Vater

gehört hat, wessen man ihn fähig hielt, des Lauerns auf seines Vaters Tod, des Verraths an seines Vaters Throne, erschrickt er, der Arglose, der nicht wußte, daß man ihn so weit in der Meinung herabgebracht. Hinfort will er mehr Er selbst sein und er beweist in seinem Kampfe, wie treu und wie rettend er seinem Vater zur Seite steht. Wie er hört, daß ihm Percy so maaßlos vorgezogen wird, da erwacht auch in ihm seine Eifersucht gegen dieß Schooskind des Ruhmes. Denn tief ist in ihn auch jenes Feuer der Ehre gelegt, aber er will durch den Stahl größerer Anforderungen aus ihm herausgeschlagen sein. Er bekennt von sich selber, wenn Ehrgeiz eine Sünde sei, so sei er das sündigste Geschöpf der Welt. Nun sucht er die Begegnung mit diesem beneideten Ideal aller Ritterschaft im Einzelkampf und in der Schlacht, und er verkündet ihm, er wolle nicht weiter den Preis des Ruhmes mit ihm theilen; zwei Sterne, wie sie, könnten sich nicht in Einer Sphäre bewegen. Er hat es, da er schamroth vor seinem Vater stand, vorausgesagt, er wolle an dem Tage, da sie sich begegnen, mit all den Ehren, die auf dem Helme dieses Kindes des Ruhmes sitzen, seine Scham aus seinem Gesichte waschen, er wolle seine Unwürdigkeiten gegen Percy's Ehren austauschen oder dieß Gelübde mit seinem Tode tilgen. Jener Percy hatte die Ehren des Schotten Douglas auf sein Haupt gesammelt, und diese so gehäuften Ehren will ihm Heinrich wieder abnehmen; er soll nur der Factor seiner Ehre gewesen sein. Und so von diesem stillodernden

Ehrgeize getrieben trifft er mit dem flammenden Ruhmesdurste Percy's zusammen, der Bescheidene mit seinem Verächter, der Müßiggänger in Ritterschaft mit dem Meister, und er besiegt ihn, keineswegs weil es die willkührliche Laune des Dichters so wollte, sondern weil es die gute Sache so verlangte und die gute kraftvolle Natur des Prinzen so gestattete, in der gegeben war, was noch weit die großen Gaben Harry Percy's überstrahlte.

Denn nun, da der Sieg über Percy ihn bereits höher gestellt hat, nun erscheint eigentlich erst, was ihn größer macht als diesen Großen. Ueber dem Besiegten steht er mit Bewunderung, mit Vergebung, mit Rührung und Mitleid. Es war sein brennender Ehrgeiz gewesen, Percy zu schlagen; und nun es geschehen ist, ist diese Flamme sogleich gelöscht und macht den schönen menschlichen Regungen des Gemüthes breiten Raum. Ja noch viel mehr gönnt dem närrischen Falstaff die Ehre, den Percy getödtet zu haben, in der Absicht, des alten Freundes befleckte Ehre mit diesem abgetretenen Ruhme wieder herzustellen; er übt sein Selbstgefühl schweigend ein und resignirt auf eine kaum erstrebte Glorie; er streift sich in freiwilliger Bescheidung den Glanz ab, der zum ersten male auf sein verkanntes Leben fällt, im inneren Gefühl jener höchsten Ehre und Würde, der das Selbstbewußtsein genügt und die der äußeren Zier nicht bedarf. Die Betrachtung der menschlichen Gebrechlichkeit, die ihm der Fall dieses edlen Percy aufdrängt, die ahnungsvolle

Worte, die ihm der Sterbende prophezeihend noch rief, haben alle weltliche Eitelkeit in ihm getilgt und in diesem gehobenen Momente ist der epicureische Jüngling, der für jeden Anschlag der Gelegenheit einen tonvollen Klang in seiner Seele hat, der stoischen Selbstverleugnung fähig. In diesem Augenblicke der feierlichsten Erhebung geht ihm der geglaubte Tod seines Falstaff nicht zu Herzen und in dem folgenden Augenblicke läßt er sein Verdienst, weit entfernt sich damit Ruhm zu wissen, schweigend auf den Unwürdigen übergleiten. Dieser Zug ist so wenig von dem Dichter extemporirt, als der von des Prinzen Tapferkeit und Kriegskunde. Denn in diesem Charakter liegen die Eigenschaften der Selbstverleugnung und der Selbstbeherrschung, das Verschmähen des Scheines, die Zurückziehung auf den innersten, verborgensten Werth und Kern der menschlichen Existenz sogar und gerade in seinen Fehlern schon ausgedrückt. Denn nur darum war er zügellos, weil er sich fühlte die Zügel in der Hand zu haben, nur darum herablassend und freigebig mit seiner Person, weil er sich königlich wußte, nur darum lässig und müßig, weil er leichter als ein Anderer gelernt hatte, nur darum nachgiebig dem Frohsinn überlassen, weil er wußte wie ernste Tage seiner warteten. Und in allem seinem Gehenlassen liegt vorherrschend der Zug zu Grunde, wahr zu sein und der Natur treu, ihr keinen Zwang zu thun, sich nicht zu überspannen; und in diesem ungezwungenen Zustande bewahrte sie ihm gesunde frische Kräfte, die mit spielender Leichtigkeit

schaffen, was Andere mit aller Anstrengung nicht gewannen. Denn seine scheinlose Gestalt gegen den strahlenden Percy gehalten: so hat er nichts von dem Gespannten und Gesteigerten, dem Pathetischen und Heftigen in dessen Natur, und er macht sich daher lustig über dessen übertriebene rastlose Anspannung aller seiner Kräfte, da er ihn am Ziele dennoch einholt, sobald die Forderung und der Anspruch sich zeigt. Wenn die Gelegenheit und der Gegenstand seine Kräfte aufruft, erscheint er ruhmvoll ohne Anstrengung, tapfer ohne Ostentation, zu einem neuen Leben umgeschaffen, ohne daß es ihm Opfer kostet. Die entgegengesetztesten Eigenschaften der Bildung und Liebenswürdigkeit und der Thatkraft und Energie feiern in ihm die seltenste Verbindung, deren Percy nicht fähig wäre. Gegen dessen aufbrausendes Temperament ist er ganz gelassen; die stolze Meinung von sich selbst ist bei ihm Selbstgefühl in der süßesten Bescheidenheit. Percy hat über Heinrich immer eifersüchtig gegrollt, aber der sanfte Heinrich scherzt nur über ihn und nach seinem Tode hat er Thränen für ihn, die Percy nicht für Heinrich gehabt hätte. Er hat Anerkennung, wie für Douglas so auch für Percy, im Leben und im Tode, und selbst, wo er über ihn scherzt, wie über sein Verhältniß zu seinem Weibe, da scherzt er nicht aus Spottsucht, sondern aus Lachlust; denn gerade in diesem Stücke würde er Percy am ähnlichsten sehen, und nicht viel anders als Er um sein französisches Käthchen wirbt, wird auch Percy um das seine geworben haben. Gegen

Percy's aufschäumende Leidenschaft hat er überall Selbstherrschaft zu setzen, gegen seine derben Sitten Leutseligkeit und freundliches Gewinnen, gegen seine überströmenden Affecte Mäßigung und Würde, gegen seine prahlerische Ader stille Hintansetzung seiner selbst, so daß in dieser Beziehung Percy gegen Heinrich gehalten leicht so erscheint, wie Glendower gegen Percy. Dieß Alles ist aber um so größer, als Heinrich All das was Percy Glänzendes besitzt, seine kühne Verwegenheit, sein stolzes Selbstvertrauen, alle die Aeußerungen edler Leidenschaft gleichfalls eigen hat, sobald sie nur ein entsprechender Anlaß herausfordert. Um es zusammenzufassen: wo dieser seinen glänzenden Thaten und Eigenschaften noch eine strahlende Unterlage zu geben sucht, giebt Er seinen Eigenschaften in seinem Jugendleben eine trübe Folie, das Licht seiner Tugenden birgt er hinter die Schatten seiner Fehler. Und dann: wo eben seine ersten Thaten diese seine wahren Eigenschaften zum erstenmal enthüllen, wischt er sie, da sie sich am glänzendsten abheben von dem dunklen Grunde, mit gleichgültiger Sorglosigkeit noch einmal hinweg, vertrauend auf ein Etwas in sich, das über allen Schein erhaben ist, wogegen alle äußere Ehre als leere Eitelkeit erscheint: auf den Kern ächter Menschlichkeit und einer Willenskraft und Vorbereitung für das Leben, die in der That wie eine Sonne durch alle auch selbstgeschaffene Wolken hindurchdringen werden.

Es fällt in die Augen, in welchem Verhältnisse Fal-

ſtaff, die vierte Hauptfigur im erſten Theile Heinrichs VI., zu den Uebrigen ſteht. Dem König Heinrich liegt es am Herzen, die erworbenen königlichen Ehren ſich und ſeinem Hauſe zu bewahren; eine warme Ehrliebe treibt ihn, ſich in dieſer Sphäre in fleckenloſer Achtung zu erhalten; es grämt ihn daher, daß ſein Sohn durch ſeine Zügelloſigkeit dieſe Ehre zu verwirken droht. Was in ſeinem eigenen Ruf und Leben ihren Glanz trüben könnte, ſucht er mit tauſend Künſten tief in ſein geheimſtes Innerſte zu bergen. Er faßt die Ehre äußerlich auf und bezieht ſie nur auf den Stand und die Stelle die er einnimmt; die Sittlichkeit hat nichts mit ſeiner Ehrliebe zu ſchaffen; nur der Schein ſoll gerettet und die Ehre in der Achtung der Welt erhalten werden. Bei Percy iſt dieß anders; die Ehre, die er anſtrebt, will er verdienen mit Handlungen und ſittlichem Werthe; aus der Ehrenhaftigkeit des braven Herzens wächſt ein Ehrgeiz empor, der von edlem Stolze getragen bis zur Ruhmſucht anſchwillt, die ſich durch Gefahren nur deſto mehr reizen, ja ſelbſt die Unrechtlichkeit der Mittel zu ihrem Zwecke überſehen läßt. Wieder anders iſt das Verhältniß des Prinzen Heinrich zur Ehre. Er iſt von demſelben Ehrgeize, von derſelben Ruhmbegierde wie Percy beſeelt, aber ſie könnte zu der krankhaften Sucht nicht ſteigen wie in Percy, weil ſie noch innerlicherer Natur iſt. Nicht Stolz, ſondern edles Selbſtgefühl regt ihn an; ſich ſelber Genüge zu thun, gilt ihm noch mehr als in Anderer Achtung zu ſtehen; er vergeiſtigt und verſittlicht den Begriff der Ehre zu

wahrer Menschenwürde, und das Bewußtsein dieses Werthes in sich tröstet ihn selbst über den schlechten Schein und die üble Meinung der Welt. Dem Allem steht Falstaff als Gegensatz entgegen; er ist neben diesen Ehrenhelden aller Ehre und Scham ganz baar: und Würde selbst nur im Spiele nachzuahmen, ist ihm nicht möglich. Rücksicht auf Anderer Urtheil, Bedürfniß eigner Achtung sind ihm fremd geworden; die Selbstsucht ist das, was diese Maschine allein in Bewegung setzt. Wir wollen diese merkwürdige Figur, die wie ein lebender Bekannter in Aller Mund und Kunde ist, hauptsächlich in diesem Gegensatze sehen. Sie in aller ihrer Fülle zergliedern zu wollen, wäre ohnehin eben so schwer als undankbar, schon weil die kritische Zerlegung eines komischen Charakters allemal nur zerstört, ohne wie bei erhabenen Charakteren durch einen großen Begriff, der aus der Zergliederung deutlich hervorspringt, entschädigen zu können.

Wir haben oben schon gesagt, daß Shakespeare seinen John Falstaff zum Pagen bei dem Herzog von Norfolk macht. Schon da in seiner Jugend, erfährt man, hat er Umgang und Streit mit einem Scogan gehabt; diesen Namen eines bekannten Lustigmachers unter Eduard IV., dessen Schwänke 1565 gedruckt waren, benutzt der Dichter, um Falstaff's erste Umgebung und Verhältnisse zu bezeichnen. Seitdem ist er 32 Jahre mit Bardolph, 22 Jahre mit Poins in dem Treiben und Leben gewesen, in dem wir ihn finden, er ist alt und Altmeister in dem Handwerk

luſtigen Verkehrs geworden, der geborene Trinkkönig und Stammgaſt in den Häuſern, wo Trank und Biſſen am feinſten ſind. Es mag daher wohl ſein, daß, obgleich er dem Oberrichter weiß machen will, er ſei mit ſeinem runden Bauche geboren, er doch vielmehr dem Prinzen die Wahrheit ſagt, er ſei in ſeiner Jugend wie eine Gerte dünn geweſen, und daß ihn erſt Schlemmerei und Schlaraffenleben in der Länge der Zeit dahin geſchwollen hat, daß er nun ſeine Kniee nicht mehr ſehen kann. Das Bild einer thatloſen und thatunfähigen Maſſe, iſt er ganz nur die Perſonification der Kehrſeite des Menſchen, ſeiner thieriſchen ſinnlichen Natur. Alles was des Menſchen geiſtiges Theil iſt, Ehre und Sitte, Bildung und Würde iſt ſeit frühe ihm verſchloſſen und verloren. Die Materie hat jede Leidenſchaft in ihm erſtickt, zum Guten wie zum Böſen; er iſt vielleicht gutartig geboren und nur durch Noth und ſchlechten Umgang bösartig geworden, aber dieſe Bösartigkeit auch iſt ſo kurz wie ſein Athem, nie dauernd genug um eigentliche Bosheit werden zu können. Seine Geſtalt und bloße Maſſe verdammt ihn zu Ruhe und Genußſucht; Müſſiggang, epicureiſches Wohlſein, Cynismus, Tagdieberei, die für einen Prinzen nur Erholung ſind, ſind ihm Weſen, Natur und Sache des Lebens ſelbſt; und während ein Percy Eßluſt und Schlaf unter den Aufregungen ſeines ſtrebenden Geiſtes verliert, iſt umgekehrt bei Falſtaff Alles Sorge um die Subſiſtenz, vor der jede geiſtige und ſittliche Regung geſchwunden iſt. Er bekennt

ſich daher kraft dieſes thieriſchen Unmaaßes und Vielbedarfs und der ſittlichen Abſtumpfung, die ſeine Folge iſt, zu dem Naturrecht der Thiere: wenn der Weißfiſch ein Köder für den Hecht iſt, ſo ſieht er nach dem Geſetz der Natur keinen Grund, warum er die Einfältigen der Menſchheit, die Schaal, die Stille, die Hurtig nicht ſchnappen ſoll! Er treibt daher nicht allein ſein Spiel in Unterdrückung Aller, deren er im Stillen mächtig werden kann, ohne Sinn für Eigenthum, Wohlfahrt und Recht eines Anderen, er braucht auch ſeine beweglicheren Genoſſen zu offenem Raub und Beutelſchneiderei; er umgibt ſich mit den Gadshills, die in ſo üblem Rufe ſtehen, daß ihnen die Kärrner der Landſtraße nicht eine Laterne anvertrauen mögen und ſelbſt den Prinzen will er zum Hamen gebrauchen, die Staatskaſſe auszufiſchen. Das ganze wüſte Wildlingsleben dieſer Genoſſen iſt eine Ausgeburt des Friedens und einer unrechtmäßigen Regierung, der Nachhall einer Revolution, in deren friſchem Andenken ſich Alle Alles erlauben. Des Prinzen Schutz und Geſellſchaft läßt ſie deſto luſtiger drauf los ſündigen; die Phantaſie des dicken John verſteigt ſich aber ſo weit, daß er aus England nach des Prinzen Thronbeſteigung Geſetz und Galgen verbannen und das Nachtgewerbe des Räubers adeln möchte.

Gegen jede ſtaatliche und rechtliche Ordnung, gegen jede ſittliche Vorſchrift hat ihn das Uebergewicht der materiellen Natur ſtumpf gemacht und ſo auch gegen jede geiſtige Würze. Die einzige, die er kennt, ſein Witz ſelbſt

muß ſeiner Subſiſtenz fröhnen: in den luſtigen Weibern in Windſor wenigſtens rüſtet er ihn ausdrücklich in dieſem gewerblichen Zwecke, ſeiner Noth zu entgehen. Bedarf und Noth, heißt es in Tarlton's Schwänken, iſt der Wetzſtein des Witzes, und ſo iſt's auch bei Falſtaff. Dieß bezöge ſich vorzugsweiſe auf ſeinen Scharfſinn zu betrügeriſchen Streichen, aber auch die blos intellectuelle Seite ſeines Witzes könnte man auf ſeine phyſiſche Schwerfälligkeit zurückbeziehen. Seine bloße Erſcheinung zieht die Menſchen auf ihn hin und reizt ſie ſich an ihm zu reiben; er gewährt das Bild der Eule an der ſich die Vögel necken. Dieſe Lage allein fordert ſchon zur Gegenwehr ſeine witzigen Kräfte heraus, deren mehrſtes Theil ohnehin nicht auf unmittelbarer Naturanlage beruht. An aller witzigen und ſatiriſchen Kraft im Menſchen iſt der angeborene Theil nur allgemein in der verneinenden, realiſtiſchen, in der weniger auf's Handeln geſtellten Natur begründet; das weſentlichere in dieſer Kraft iſt ihre Erziehung und Ausbildung, da ſie ganz auf dem ſcharfen, geübten Sinn der Vergleichung, mithin auf der beweglichſten und vielfachſten Beobachtung und Erfahrung beruht. Dieſe Gewöhnung wird zur andren Natur; ſie mußte es in Falſtaff um ſo früher und vollſtändiger werden, je früher und ausſchließender ſchon ſeine Geſtalt die Angriffe des Witzes reizte und ſeine Vertheidigung nöthig machte. Falſtaff ſagt mit vollkommener Erſchöpfung von ſich ſelbſt: kein Menſch ſei fähig, mehr Lachen erregendes zu erdenken als Er er-

finde, und über ihn erfunden werde; er sei nicht allein selbst witzig, sondern auch die Ursache, daß Andere witzig sind. Der passive Theil dieser Zweiseitigkeit ist aber nothwendig der ursprünglichere; und wie schnell auch seine Begabung Falstaff aus der defensiven Lage in die Offensive überführen mußte, dennoch scheint es, als ob seine Schwerfälligkeit ihn immer in jene zurückwürfe, als ob er der Störungen seiner Ruhe, als ob sein Witz der steten und scharfen Reibung bedürfe. Seine Umgebung ist ganz darauf berechnet. Die geistreiche Beweglichkeit des Prinzen hält ihn in beständigem Athem; der rothnasige Bardolph, das Stichblatt seines überlegenen, ruhigen Humors, ist für die Erholung; aber auch den scharfen Poins, der sich besser auf's Necken und Plagen als auf's Geneckwerden versteht, kann er nicht entbehren. Bei so kalten Leuten dagegen, wie der Oberrichter und Lancaster, wird sein Witz kalt, und er sinkt in gesunkener Gesellschaft. Was wir in der Erscheinung des Phlegmatikers tausendmal beobachten, ist in Falstaff auf's Höchste gesteigert; dem Menschen dieser Naturart, der materialistisch und zum Handeln unfähiger geboren ist, sind die Gaben ruhigen Scharfblicks und durchdringender Beobachtung und Menschenkenntniß eigenthümlich und in dem Contraste ihrer geistigen Beweglichkeit mit der körperlichen Unbehülflichkeit liegt die komische Kraft dieser Erscheinung, wo wir sie immer treffen. Sie ist desto größer, je trockener und unwillkürlicher der Witz ist; so ist er bei Falstaff und es ist jedesmal eine

gänzliche Verkennung dieſer Rolle, wenn die Spieler derſelben, ſelbſt ältere engliſche wie Quin, die Abſicht des Witzes zur Schau tragen; völlig zum Gegentheile verdreht aber hat dieſen Charakter Hazlitt, wenn er behauptet, Falſtaff ſei Lügner, Memme, Witzbold und Alles, nur um Andere zu vergnügen, um das humoriſtiſche Theil aller dieſer Eigenſchaften zu zeigen; er ſei ein Schauſpieler in ſich ſelbſt eben ſo wie auf der Bühne. Falſtaff iſt ſich ſeiner Scherzgabe wohl ſo weit bewußt, daß er weiß was den Prinzen lachen macht; aber in ihrer Ausübung in jedem einzelnen Falle kann nur der volle Inſtinkt der Gewöhnung und Natur, nie ein berechnetes Spiel aus ihm ſprechen. Vielmehr liegt in der Unabſichtlichkeit des Witzes und der Trockenheit der Laune erſt ſeine volle komiſche Kraft; die Naturanlage des Mutterwitzes wird ſich immer ſo äußern; das Genie im Komiſchen wird ſich höchſtens auf der ununterſcheidbaren Grenzlinie zwiſchen Bewußtheit und Naturtrieb, wie aller Genius in jederlei Richtung, bewegen. Grade dieſe glückliche Mitte hat Shakeſpeare ſeinem Falſtaff angewieſen; und dieſe Mitte, und jene andere, nach der er eben ſo ſehr Zielſcheibe als Schütze des Witzes, neckend und geneckt iſt, weiſt ihm ſeine ſociale Stelle an, auf der man ihn immer hätte ſehen ſollen. Leben und Literatur jener Zeiten unterſchieden ſeit lange den Volks- und Hofnarren, den ungeſchulten Mutterwitz in jenem und die Maske der Weisheit in dieſem, dem natürlichen Narren (natural, clown) und den gebilde-

ten (fool), den Mann der durch Natur und Außenſeite die Lach- und Neckſucht des Volkes reizt und den Anderen der zur Verſiflage der anſtändigen Thorheit geſchult iſt, jenen dem ein ausgeübter Spitzbubenſtreich ein Witz heißt, und dieſen, der ſeine Schelmſtreiche nur mit der Zunge vollführt. Beiderlei Gattungen der Luſtigmacher vereinigt Falſtaff, nur nicht grade in amtlicher Function, in ſeiner Perſon, mit einem natürlichen, obgleich ſchwer zu unterſcheidenden Uebergewicht des Erſteren, wie es in dem berühmten Tarlton der Fall war, über den die Zeitgenoſſen ſich fortwährend ſtritten, ob ſein Witz natürlich oder künſtlich ſei. Wenn man ungefähr das Leben und die Wirklichkeit zu Falſtaff's und ſeiner Freunde Streichen kennen lernen will, ihr Herumtreiben auf dem Lande, ihr Foppen untereinander, ihren Betrug an Wirthen, Mädchen, Gimpeln u. ſ., ſo darf man nur Tarlton's Schwänke aufſchlagen; dann wird man zugleich erſt inne, wie ſelbſt dieſer gemeinen Realiſtik der Dichter eine ideelle Geſtalt gegeben hat. Will man aber die Seele, den Begriff von Falſtaff's Natur und Weſen haben, ſo muß man auf ihn anwenden, was Erasmus in ſeinem Lobe der Narrheit als das Charakteriſtiſche der Volks- und Hofnarren heraushebt. Sie nehmen, ſagt er, die Natur zu ihrem Führer; ſie ſtreifen die Schminke der Bildung ab und folgen dem thieriſchen Inſtinkte; ſie haben kein Gewiſſen, ſie fürchten keine Geſpenſter, ſie haben nicht Sorge noch Hoffnung, ſie lachen und machen Andere lachen, ihnen verzeiht man

Alles was ſie ſagen und thun, ſie haben keine Leidenſchaft, keinen Ehrgeiz, keinen Neid und keine Liebe, keine Scheu und keine Scham.

Wirklich iſt, um von hier auf Falſtaff's ſittliches Weſen zu kommen, in den Worten kein Gewiſſen und keine Scham Alles ausgedrückt, was man zu ſeiner Bekanntſchaft braucht. Zuweilen zwar hat er Anfälle von Gewiſſensbiſſen und ſie machen anſchaulich, daß des Menſchen beſſere Natur auch unter ſo großer materieller Laſt der Herabziehung nie ganz verloren geht. Seine Genoſſen nennen ihn Mr. Remorse. Wenn er in Furcht, in Krankheit, in Müßiggang iſt, beſeufzt er in unwillkürlichen Stoßſeufzern ſeine Schlechtigkeit; an ſein Ende iſt er nicht gerne erinnert und auf dem Todbette verflucht er den Sekt und die Weiber. Aber dieß ſind nur vorübergehende Anwandlungen, die nicht haften. Der Dichter hat die Schmach, die Noth und die Ehre, Herabwürdigung und Ermuthigung auf ſeine ſittliche Erhebung hinarbeiten laſſen, er iſt aber, um mit Piſtol zu reden, semper idem geblieben. Dem Geſetz der Sitte abgeſtorben, möchte er auch das Geſetz des Rechtes weggeräumt haben. Jenes äußerlichſte Ehrgefühl, das den honetten Leuten noch bleibt auch wenn ſie völlig gewiſſenlos ſind, der Wunſch wenigſtens den böſen Schein zu ſcheuen, den guten zu retten, der geringſte Grad des Schamgefühls alſo iſt ganz in ihm vertilgt. Er braucht einen Vorrath guter Namen, aber er hat keinen Ernſt ſie zu beſchaffen. Stumpf und gefühllos be-

raubt er selbst die Armuth, ist schnöde gegen den Niederen, kriechend gegen den den er fürchten muß, unverschämt wo er sich Alles erlauben darf, selbst gegen seinen Prinzen; und von so wenig Sinn für Dank und Kameradschaft, daß er hinter ihrem Rücken den Verläumder seiner Freunde und Wohlthäter spielt. In welchem Maaße alle Scham in ihm ertödtet ist, ist dort am grellsten geschildert, wo er sein Schwert schartig hackt, um einen Beweis seiner Heldenthaten zu haben, wo er diese Schlechtigkeit empfindungslos und unbedenklich vor seinen Genossen zur Schau trägt und dadurch und durch sein freches Schwören selbst einen Bardolph schamroth macht. In seinem Monolog über die Ehre, das fühlte ohne jede Analyse dieses Charakters jeder Leser immer heraus, liegt der springende Punkt desselben; er sagt dort in thesi seinen Katechismus, und der edle Blunt, der den Opfertod für seinen König gefallen ist, ist ihm der thatsächliche Beweis für die Eitelkeit dieses Dings, das man Ehre nennt. Eben dieser Kern, oder diese Nichtigkeit seines Wesens, seine Ehrlosigkeit, stellt ihn in den großen und schlagenden Gegensatz gegen die übrigen Hauptcharaktere unseres Stückes. Wie bei Percy Ehre und Mannheit nach den Ansichten des Zeitalters in Einen Begriff verschmelzen, so im Gegensatze bei Falstaff seine Ehrlosigkeit und Feigheit. In der Schlacht bei Shrewsbury sehen wir ihn in der ernstesten Stunde seine Schnurren stumpfsinnig forttreiben, seine Prinzen sieht er im Kampfe ohne ihm beizuspringen. Die ritterliche Zeit

ſah den Grundton dieſes Charakters in ſeiner thraſoniſchen Windbeutelei; und auch uns übrigens erſcheint Falſtaff auf der Höhe und in der Fülle ſeiner Natur in der Scene, wo er ſeine Verwünſchungen über die Memme ſpricht und dann ſeine eigene Memmenhaftigkeit und prahleriſche Unverſchämtheit zugleich aufdeckt. Hier ſpielt all ſeine Begabung im mannichfaltigſten Glanze: ſeine Feigheit ſetzt ihn dem Geſpötte aus, wie ſonſt ſeine Dicke; ſeine Lügen müſſen ihn herausziehen; in dieſer Kunſt iſt er von kurzem Gedächtniß aber von langer Uebung, erfinderiſch in Aufſchneidereien, ſchamlos in ſeinen Erfindungen, in ſeiner Schamloſigkeit von unverblüffter Faſſung zu Ausflüchten, Winkelzügen, Verdrehungen und Kniffen. Alle dieſe Eigenſchaften ſpielen und verſchlingen ſich dermaßen ineinander, daß es ſchwer iſt, zu ſagen, welche der urſprüngliche Quell der anderen, welche die abgeleiteten ſind; zuletzt, wenn ſeine Schmach offenkundig iſt und ſein Verdruß ſogleich ſchwindet über der Freude, daß die Beute gerettet iſt, kommen wir wieder auf die Uebermacht der Materie, auf die Sinnesluſt und die menſchliche Thierheit als auf den Ausgangs- und Zielpunkt ſeines ganzen Weſens zurück.

Es iſt nicht wohl abzuleugnen, der Dichter hat alle dieſe Züge (man erſtaunt, wenn man ſie ſo zuſammenſtellt!) ſeinem Falſtaff geliehen, die zuſammengenommen gewiß einen Ausbund von Schlechtigkeit machen. Wie kommt es gleichwohl, daß wir den memmenhaften Hans

nicht als einen solchen verabscheuen, daß wir uns im Gegentheil selbst über ganz ungestörtem Wohlgefallen an ihm ertappen? Es sind gewiß sehr zusammengesetzte Ursachen, die auf die Milderung und selbst auf die gänzliche Bestechung unsers sittlichen Urtheils über diese Figur hinarbeiten, und es lohnt wohl der Mühe, sich davon Rechenschaft zu geben. Wir vermischen einmal leicht und unwillkürlich die Freude an der Zeichnung des Dichters mit der Freude an dem gezeichneten Gegenstande selbst. Die Lebendigkeit des Bildes, der Reichthum des köstlichsten Witzes, der ungemein geschickte Griff in der Wahl des an sich Lächerlichen und Komischen in der bloßen äußeren Gestalt dieser Erscheinung, endlich die glücklichste Verschmelzung des Ideellen mit dem Individuellen, die uns in Falstaff bald den allgemeinsten Gattungscharakter bald eine bekannte wirkliche Persönlichkeit erkennen läßt, All das ist mit solcher Meisterschaft gemacht, daß es verzeihlich ist, wenn Jemand von dem Kunstwerk die Zuneigung auf den Gegenstand überträgt. Aber auch der Gegenstand selbst hat in sich, was auf die Beurtheilung seines sittlichen Werthes bestechenden Einfluß übt. Von dem Parolles in Ende gut Alles gut sagt Shakespeare, er sei so vollendet in Schlechtheit, daß wir Gefallen daran finden; er habe den Schuft so überschuftet, daß die Seltenheit ihn freispreche. Auf diesem Wohlgefallen an Allem in seiner Art Vollendeten treffen wir uns auch bei Falstaff; wenn wir uns ernstlich fragen, ist das Gefallen, das wir an ihm haben, wohl kaum ein

anderes, als das wir auch z. B. an Reineke Fuchs haben: der Gegensatz der nackten Natürlichkeit, welchen in beiden Fällen die Helden der so verschiedenartigen Gedichte gegen all das bilden, was Ordnung, Sitte, Gebrauch und höhere Grundsätze geheiligt haben, ist so vollständig, daß der komische Eindruck, den jeder glücklich gewonnene Contrast macht, keine andere, keine sittliche Erwägung leicht aufkommen läßt. Zu diesem Einen Gegensatze, der auf unser Urtheil einwirkt, kommt noch ein zweiter hinzu. Es ist dieß der Contrast zwischen den großen sinnlichen Lüsten und Begierden dieses cynischen Epicuräers und seiner geringen Fähigkeit zum Genuß, zwischen seinem gichtbrüchigen Alter und seiner Jugendheuchelei, zwischen der Leichtigkeit der Existenz, nach der sich sein schwerer Körper sehnt, und zu der ihn diese Last an sich selber nicht gelangen läßt. Das Uebergewicht dieser materiellen Bürde über die geistigen Kräfte möchte von Falstaff selber verschuldet sein; wir nehmen sie aber für eine Last, die einmal gegeben ist, die ihn, wie den Trunkenen sein erster Fehler, fast unzurechenfähig für die folgenden Sünden macht. Das Bild der menschlichen Gebrechlichkeit, Schwäche und Abhängigkeit von äußeren Dingen, das Falstaff darstellt, sänftigt auch unseren sittlichen Rigorismus.

Aber dieß muß es freilich nicht in dem Maaße, daß wir Falstaff's eigenen Stumpfsinn in Beurtheilung seines Werthes beurkunden sollten. Hazlitt ging so weit zu sagen, wir hätten keinen Tadel für Falstaff's Charakter, so

wenig wie für den Schauspieler der ihn spiele; wir betrachteten nur das gefällige Licht, in das er gewisse Schwächen rücke, und kümmerten uns nicht um die Folgen, da ohnehin schädliche Folgen nicht daraus entständen! Dem Prinzen will er seine Behandlung Falstaff's nicht vergeben, denn den Dichtungslesern dieser Tage erscheine Falstaff als der bessere Mann unter beiden!! Dieß ist nun freilich der Gipfel sittlicher Stumpfheit, zu dem sich die ästhetische Kritik eines Mannes, der sonst manche recht treffende Bemerkung über Shakespeare gemacht hat, unbedacht verirrte. Aber zu dem Gegensatze, bis zu dem Urtheile z. B., das Nathan Drake gefällt hat, der aus diesem Charakter eine so ehrfurchtwürdige und eindringliche Lehre der Sittlichkeit davon trug, wie sie menschliche Schwäche nur darbieten könne, sind freilich nur sehr wenige Ausleger oder Leser gelangt. Und doch gilt es, den Dichter, an dessen Unfehlbarkeit in sittlichen Dingen wir mehr als an seine ästhetische Fehlerlosigkeit glauben dürfen, von dem Vorwurfe zu retten, als habe er sich des seltsamen Widerspruchs schuldig gemacht, uns seinen dicken Hans erst recht an's Herz wachsen zu lassen, um ihn uns dann ohne allen Grund und Fug erbarmungslos herauszureißen. Unsere Romantiker, Horn und Solger, haben Falstaff's Ausgang bedauert und die Strafe, die dem Gebesserten ein Gnadenbrod, dem Unverbesserlichen Ungnade zur Wahl bietet, mißbilligt; sie haben gewünscht, ja sogar vermuthet, daß Shakespeare einen anderen Ausgang gedichtet

hätte. Selbst auch ein sonst so strenger Moralist wie Johnson hat Falstaff's Laster zwar verächtlich aber nicht verabscheuungswürdig gefunden; Feigheit, Lüge, Sinneslust, Hurerei, Gemeinheit, Räuberei, Undank, alle Laster der Welt schienen grade darum freigesprochen werden zu sollen, weil sie in dieser Häufung bei Falstaff beisammen lagen. Die „schädlichen" Folgen, die grade noch kurz vor dem Akt der Ungnade in Frau Hurtig's Hause zu Mord führen, wurden von den eifrigen Auslegern vollends gar nicht gesehen. Der Umgang Falstaff's (und dieß war freilich ein Meisterstück von Wirkung) schien nicht allein für den Prinzen, sondern auch für die Leser berückend und verführerisch geworden; das Wohlgefallen, uns gut unterhalten zu sehen, ließ den Tadel der Unsitte nicht aufkommen. So weit hatte der Dichter alle seine Zwecke über uns erreicht, so weit fühlten wir alle mit dem Prinzen. Aber bei seinem Strafspruch wollten wir ihn nicht weiter begreifen. Hier beweisen wir aber nur, daß wir hinter dem Prinzen an sittlicher Strenge und Adel und an innerer Menschenwürde zurückbleiben. Hinter dem Prinzen, und hinter dem Dichter; von dem wir behaupten, daß er sehr wohl wußte, was er that und was er seinen Heinrich thun ließ. Daß er das wußte, liegt in dem ganzen Gange des zweiten Theiles von Heinrich IV. für den Aufmerksamen sehr deutlich ausgedrückt; nur daß dieses Stück selten mit der gleichen Aufmerksamkeit wie der erste Theil gelesen wird; vielleicht grade darum, weil Falstaff hier die glän-

zende Rolle schon nicht mehr spielt, wie in dem ersten Theile. Fast scheint es aber, als habe die damalige Zeit sogleich die rechte Lösung dieser Charaktere des Prinzen und Falstaff's und ihres Verhältnisses zu einander nicht finden können, und als habe der Dichter daher in Heinrich V. und in den lustigen Weibern von Windsor recht absichtlich die Gelegenheit gesucht, sich über und über deutlich zu machen. Beide Stücke haben mit dem zweiten Theile Heinrichs IV. vielleicht den geringsten ästhetischen Werth von allen späteren Werken unseres Dichters, aber sie haben einen um so größeren ethischen Werth. Sie setzen die Geschichten des ersten Theils von Heinrich IV. fast nur in sittlichen Zwecken fort und sie allein sind genug, um zu zeigen, daß in Shakespeare's Zeitalter die romantische Satzung nichts galt, die die Poesie von der Moralität emancipirte.

Heinrich IV.

Zweiter Theil.

Ueber den zweiten Theil von Heinrich IV. können wir uns kurz faſſen, nachdem die Hauptcharaktere umſchrieben ſind und der politiſche und ethiſche Gedanke des erſten Theiles hier nur fortgeſetzt, nicht etwa in einer neuen Gruppe von Charakteren und Handlungen durch einen neuen erſetzt wird. Die großen Charaktere in dem erſten Theile, die Glendower, Douglas, Percy ſind verſchwunden, der König iſt körperlich gebrochen, der Prinz ſcheint anzufangen geiſtig gebrochen zu werden; der Raum, den Falſtaff mit ſeinen Genoſſen einnimmt, wird breiter als zuvor, aber er verliert an Reiz. Die Bedrohung des Staates in dem kleinen Krieg dieſer Freibeuter tritt um ſo greller hervor, je mehr die große Empörung der Percys zurücktritt. Auf die Anſpannung der großen Kräfte in dem erſten Theile folgt eine allgemeine Abſpannung in dieſem zweiten, und nur ganz im Stillen rüſtet ſich eine neue Energie in dem

Prinzen Heinrich, die sich dann in dem folgenden Stücke von Heinrich V. entfaltet. Sobald man sich die Tetralogie im Zusammenhange denkt, erscheint der niederere Flug dieses dritten Stückes ästhetisch so geboten, als er sich von ethischer Seite so ausweist.

Diese Erschlaffung zeigt sich zunächst im großen Staatsleben an der schwachen Fortsetzung und dem schimpflichen Ende der Empörung. Ihre Seele ist mit Percy hinweg, dessen Muth jeden Bauer belebt hatte, dessen Tod jetzt Alle entmuthigt. Sein Vater Northumberland, nur als Creatur von Bedeutung, ein Nichts, sobald er auf sich selber gestellt ist, hat einen Muthanfall im Augenblicke der Wuth und des Schmerzes, aber bald läßt er sich von Weiberreden zu seiner Natur zurückführen; er findet den Erzbischoff von York mit einem Briefe ab, wie früher seinen Sohn; wie diesen, so rennt er jenen ins Verderben und flieht nach Schottland. Die Empörung ist nun in die Hände Yorks gelegt. Sie soll jetzt mit religiösem Firniß geheiligt, nicht mit Tapferkeit ausgefochten werden. Ein so großes Unternehmen, wie der Umsturz eines Königthums, soll mit Vorsicht ausgeführt werden und nicht mehr in der tollen Einbildung, mit der es Percy angriff. Sie bauen auf französische Hülfe, die Mortimer zuziehen soll; sie hoffen nicht auf den eigenen Muth so sehr, wie auf des Königs leere Kisten und des Volkes Sättigung an ihm. Schon unter Percy fehlten die Herzen der Sache der Verschwörung, hier aber fehlen sie sogar den Verschwö-

rern selbst. Die Tapferkeit Mowbray's, des Sohnes Norfolks, in dem die alte Feindschaft des Hauses gegen Bolingbroke fortwirkt, wird hier so wenig gehört, wie in Percy's Rathe die Vorsicht Vernons. Und unter den überklugen Leuten, die Alles durchgespäht und überdacht hatten, findet sich doch zuletzt nicht einmal die Vorsicht, bei dem gegenseitigen Vertrage der Truppenentlassung mit dieser Maasregel so lange zu warten, bis auch der Gegner sie ausführt. Das oberflächliche Beginnen endet thöricht, unter einem plumpen und schmählichen Betruge des Prinzen Lancaster, der von dem verschmitzten Westmoreland geleitet ist. Unter den ehrenhaften Gegnern bei Shrewsbury hätte die Anwesenheit des Königs und des Prinzen Heinrich auf der einen, und Percy's auf der andern Seite einen solchen Verrath unmöglich gemacht. Der junge Prinz hat alle die Eigenschaften von Heinrich IV. geerbt, die der Prinz von Wales abgestreift, der auch zu diesem Bruder kein Herz hat, obgleich er seine Tapferkeit bei Shrewsbury anerkennt. Lancaster ist tapfer und ehrbar aus Pflichtgefühl, ernst aus Anstand, klug aus Frühreife; den Platz, den sein Bruder im Rathe verloren, hat er in überjungen Jahren erhalten. Wenn man Falstaff glaubt, so reicht sein Witz gleichwohl nicht weit; er trinkt keinen Wein, ißt nur Fische und kann schwer zum Lachen gebracht werden. Der Streich, den er den Empörern spielt, schmeckt aus seines Vaters Schule, aber er überbietet sie weit; dieser Sohn bleibt mit seiner Gelehrigkeit hinter des Vaters Politik zurück in dem

Maaße, als Prinz Heinrich ſie mit ſeiner Ungelehrigkeit übertrifft.

So wie wir hier in den Handlungen und Charakteren, im Vergleiche zu dem erſten Theile von Heinrich IV., herabſinken, ſo auch, wenn wir uns zu Falſtaff und deſſen Umgebung wenden. Der Gegenſatz ſeiner inneren Entwickelung gegen die des Prinzen iſt der Faden, an dem dieſes ganze Stück fortgeleitet iſt, deſſen Kataſtrophe auch die Kataſtrophe ihres beiderſeitigen Verhältniſſes iſt; ſie liegt am Ende des Stückes und bedingt eine Fortſetzung, die auch ſogleich im Epiloge angekündigt wird. Wir haben der Zeitigung dieſer Kataſtrophe alſo nachzugeben, ein Geſchäft, nach deſſen Beendigung wir kein Wort zur Rechtfertigung des viel angefochtenen Ausganges oder des Dichters weiter bedürfen werden.

Wir haben geſehen, daß Falſtaff am Schluſſe des erſten Theiles in der Schlacht bei Shrewsbury von dem Prinzen Heinrich die Ehren des Sieges über Percy abgetreten erhielt. Von dieſer Entſagung des Prinzen geht ein großes Gerücht von Falſtaffs Tapferkeit in alles Volk aus und er wird zu einer Art mythiſcher Figur; der Oberrichter und die Gerichtsdiener, die Weiber und die Freunde und die Feinde ſind von ſeinem Heldenmuthe durchdrungen. Der Prinz hat ſeine alten Sünden weggeſtrichen, der Tag jener Schlacht hat die Anklage wegen ſeiner Räubereien getilgt, der Vorrath guter Namen, deren er bedürftig war, hat ſich auf ihn gehäuft ohne ſein Verdienſt, der Ernſt der

Zeiten ruft ſchon an ſich auf zu ernſterer Zuſammenfaſſung und der Prinz iſt von dieſer Mahnung bis ins Herz getroffen. Den Falſtaff muntert der würdige Oberrichter noch ausdrücklich auf, von dieſer guten Lage ſeines Rufes Nutzen zu ziehen, daß es ſo bleibe. Nichts hat der Dichter und die wahrhaft fürſorgenden Freunde Falſtaffs fehlen laſſen, ihn auf der Stufe der Ehren zu erhalten, auf die ihn unverdient Zufall und Aufopferung des Prinzen geſtellt haben. Der König hat abſichtlich ihn und den Prinzen getrennt, um ſie vor gegenſeitiger Verführung zu hüten. Man hat den rohen Bardolph von ihm entfernt und ihm einen unſchuldigen Pagen von noch unverdorbener Natur beigeſellt, und nicht blos, wie Er meint, um gegen ihn durch ſeine winzige Geſtalt abzuſtechen, ſondern ihn an feinere Umgebung zu gewöhnen. Und dieſe Wahl iſt mit wahrer Weisheit und Rückſicht getroffen worden; denn der kleine Mann iſt keineswegs von jenes Lancaſter jüngferlicher Gemüthsart, er lernt ſeine Pinte bald auszuſtechen, er verſteht Witz und Scherze und Gleichniſſe wie ein Ausgelernter; ſie ſind aber feinerer Art, als ſie Bardolph oder Peto verſtänden, ſie ſind zum Theil ſogar ſo tief gelehrt, daß ſie, obgleich ſie die philologiſche Prüfung der Ausleger nicht aushalten, doch dem Prinzen ſelber imponiren. Zu dem Allem kommt noch, daß man Falſtaff dem Prinzen Lancaſter, dem ernſten und ſtrengen, zugeſellt, um mit ins Feld nach Norden zu ziehen, während der König mit dem Prinzen Heinrich nach Wales geht.

über dieß Alles tropft an Falstaffs Empfindungslosigkeit ab; es mißfällt ihm All das, was der Prinz mit ihm anstellt. Halb hat er ihn schon aus seiner Gnade gethan. Ueber den Dienst, den er thun soll, ist er wüthend; noch säumt er in London, als der Prinz mit seinem Zuge nach Wales schon fertig ist. Statt daß der Ruhm von Shrewsbury ihn gehoben hätte, hat er ihn nur frecher und gemeiner gemacht. Wir finden ihn wieder, den Besieger des Percy, wie sein Credit so gesunken ist, daß er selbst Bardolph zum Bürgen braucht; wie er mit einem gemeinen Weibe, das er betrügen und betölpeln will, auf der Straße balgt und hadert; wie er, der den ewigen Tick hat, sich mit seiner Ritterschaft zu brüsten, zum zweitenmale diesem Weibe die Ehe verspricht, nur um die einfältig Leichtgläubige ihrer armen Habe noch einmal zu berauben; wie er hinterrednerisch seinen Herrn verleumdet; wie er für all das von dem würdevollen Oberrichter, dem der Prinz einst ehrfurchtsvoll gewichen war, mit einem dreifachen Pfui gescholten, in Schamlosigkeit beharrt, in Hohn ausbricht und im Stillen dem Oberrichter das Verderben schwört, das er am Tage von Heinrichs IV. Tod ihm zu bereiten gedenkt. Statt also seine Ehre zurechtzuflicken reißt er ihr immer größere Schäden. Der kleine Page, statt auf ihn wirken zu können, ist bald dahin gebracht, daß, „obwohl ein guter Engel um ihn ist, schon der Teufel ins Uebergewicht bei ihm kommt.“ Der Prinz selber sucht Falstaff verkleidet auf; er sieht ihn zu immer tieferer Gesell-

ſchaft herabgeſunken; und vor dem Auswurf der Menſchheit hört er, wie er von ihm, ſeinem Wohlthäter, ſchlecht ſpricht, ſo daß ſelbſt Poins von dem Prinzen ſchnelle Rache begehrt. In ſeinem Amte ſpielt er den alten Gauner; er hat ſeine früheren Rekruten, hundert und funfzig an Zahl, bei Shrewsbury mit kaltem Hohne „einpökeln“ ſehen bis auf drei; jetzt wieder wählt er alles untaugliche Geſindel aus und läßt die Tauglichen gegen Bezahlung frei; betrogen in dieſem Handel von Bardolph, betrügt Er wieder den Staat. Noch Einmal drängt ſich ihm bei der Gefangennahme Coleville's eine unverdiente Ehre auf. Lancaſter will ſeine That rühmen, wie ſein Bruder die Thaten von Shrewsbury. Alles vergebens. Nun geht er nach Glocester und zieht die Schaals aus, die ihn und ſeinen Einfluß am Hofe zu nutzen denken. Wie die Nachricht von des Königs Tode kommt, jetzt ſoll ſich der alte Traum der Schelmenherrſchaft erfüllen. Die Geſetze von England, triumphirt er, ſeien nun zu ſeinem Befehle, über jede beliebige Ehrenſtelle dürfe er nun für jeden Gimpel und Räuber verfügen. In der Wirthin Haus führt die neue Ausſicht der Zeit gleich bis zu einem Morde; und als die Gerichte raſch eingreifen, ſchreit Frau Hurtig in den Himmel über den Jammer, daß das Recht die Macht unterdrücken ſolle, und wünſcht Falſtaff zurück, ihr mit Gewalt zu helfen; und er verſpricht ihr auch, die verhaftete Doll zu befreien. Da fällt er ſeinen grellen und wohlverdienten Fall; Gerechtigkeit und Ordnung treten in ihre Rechte.

Die Scenen, in welchen Falstaff in diesem Stücke erscheint, sind von so niedrigem Inhalte, daß die ästhetische und ethische Häßlichkeit gerade nur durch diesen ernstesten Ausgang entschuldigt werden kann. Auch wird jeder Leser fühlen, daß in diesem Theile das wohlgefällige Interesse an Falstaff bedeutend abnimmt, dessen Bild man gewöhnlich nur aus dem ersten Theile entlehnt. Ja es fragt sich, ob die Theilnahme an ihm nicht allzusehr sinken würde, wenn nicht Shakespeare einen Kunstgriff gebraucht hätte, ihn in dem Maaße, in welchem er auf der Einen Seite herabfällt, auf der andern wieder durch neue Gegensätze zu heben. Der Dichter hat ihm neue Gestalten zur Seite gestellt, die wir in allgemeinem Werthe noch weit unter ihm finden und die ein günstigeres Licht gerade dann auf ihn zurückfallen lassen, wo er dessen in unserer Schätzung am bedürftigsten ist. Da ist der Schwadroneur Pistol, dessen Bild man nur ansehen dürfte (Hogarth hat den Schauspieler Theophil Cibber, dem man den Beinamen Pistol gab, in dieser Rolle gezeichnet), um neben dieser Karikatur sogleich zu empfinden, wie menschlich Falstaff hierbei erscheint. Dieß ist ein Renommist und Prahlhans von Profession, da es Falstaff nur in der Verführung der Gelegenheit ist; ein Mensch wie aus einer andern Welt, während Falstaff in allen seinen Schwächen unseres Fleisches und Blutes ist; von falschem Geiste und verrenkter Natur, wo Falstaff von gesunden Sinnen erscheint; ein Held vor den Nyms, aber Falstaff ein Held gegen ihn; zu schäbig

und ſchuftig ſelbſt für eine Doll, während Falſtaff der Frau Hurtig als die treueſte Seele und das beſte Gemüth gilt. Und wo dieſer eine Fundgrube des ächteſten Witzes iſt, ſpricht Piſtol geſpreizt und affektirt in zuſammengerafften ſchwülſtigen Phraſen elender Tragödien, oder, wie Nym will, in den unverſtändlichen Formeln eines Beſchwörers. Dieſem überphantaſtiſchen Geſellen entgegen ſteht dann der übernüchterne Schaal, ein Prahler, ein Lügner, ein Scheim wieder eines andern Schlags. In welchen Glanz tritt Falſtaffs ewig ſprudelnder Witz neben dieſem hohlen Kopfe, der ſich nicht wie Piſtol mit auswendig gelernten Schauſpielbrocken gefüllt hat, der ſeine Gedankendürftigkeit vielmehr in der ſchnatternden Wiederholung gleichgültiger Worte verräth. Wie müßte auf der Bühne gegen dieſes ruhig bewegliche, in einem kurzen Blitze viel beobachtende Auge Falſtaffs der nichtsſagende, leere Blick dieſes Schaal, gegen jene cyniſche Sicherheit dieſe einfältigen Manieren abſtechen; wie müßte ſich die phyſiſche Kraft abheben, die ſich Muth und Witz holt aus dem Sekt, der dagegen den ſchmächtigen Squire ſtumm macht! Flößt die erfinderiſche Prahlerei Falſtaffs über ſeine neueſten Heldenthaten, die ſich nicht ohne Gefahr in gegenwärtigen Verhältniſſen umtreibt, nicht eine Art Achtung ein, gegen die ſtereotype des Friedensrichters, der mit vergangenen Sünden groß thut, die er nie begangen hat? Iſt es nicht eben ſo mit Falſtaffs Aufſchneidereien, die immer jung und friſch ſind, während Dieſer einförmige, ſtehende Lügen aus

Gewöhnung sagt? Ist uns nicht der verlumpte Verschwender lieber als der Pedant und Knauser? Und ist nicht selbst der Amtsbetrug des dicken Ritters verzeihlicher, als die Bestechlichkeit dieses Richters? Und wer würde sich zuletzt auch darüber grämen, daß der geschwätzige, eitle Gimpel als eine sichere Beute in des schnell orientirten Falstaff Schlund fällt, da er ja selbst den Ritter eigensüchtig am Hofe mißbrauchen wollte! So in diese arme Nachbarschaft gestellt, rückt also Falstaff doch wieder unserer Theilnahme etwas näher. Ist ja doch selbst der gute Schaal noch nicht einmal der unterste auf dieser Stufenleiter! In dem Vetter Stille, dem Manne von „unbezähmbarer Lustigkeit, wenn er angestochen, von eselhafter Schwerfälligkeit, wenn er nüchtern ist", hat dieser große Thor noch einen Bewunderer!

Im geraden Gegensatze nun von Falstaffs Verfall führt der Dichter den Prinzen Heinrich gleichzeitig von seinen äußeren Verirrungen auf sein Inneres zurück. Wir begegnen ihm auf seiner Heimkehr aus Wales in Gesellschaft von Poins, den er am meisten unter seinen ephesischen Freunden liebt, der auch am meisten unter ihnen etwas auf sich selber hält. An seiner allgemeinen Stimmung scheint noch wenig geändert; er macht sich noch mit seinen lockern Gesellen gemein wie früher und wechselt seine derben und saftigen Witze mit ihnen; er hat noch seine Gelüste nach Dünnbier, wie er es in dieser Genossenschaft zu trinken gewohnt war. Aber hier zum erstenmale schämt er sich dieser bescheidenen Liebhaberei und macht sich einen Vorwurf

daraus, mit Poins und ſeines Gleichen umzugehen und in alle ihre niedrigſten Geheimniſſe eingeweiht zu ſein. Der Gedanke an ſeines Vaters Krankheit und möglichen Tod hat ihn weich gemacht; er iſt traurig bis zum Weinen. Sein Herz blutet innerlich, aber der Umgang mit ſeinen frivolen Gefährten hat ihn alles Anſtandes des Schmerzes und der Trauer entwöhnt. Poins legt ihm dieſe Verwandlungen für Heuchelei aus und hält ſeine vorherige Heiterkeit bei der Ausſicht auf die Krone für ſeine natürliche Stimmung. Das prinzliche Blut regt ſich in Heinrich. Du hältſt mich, ſagt er zu Poins, an Verſtocktheit für ſo weit in des Teufels Buch, wie dich und Falſtaff; laß den Ausgang den Mann erproben! Er erhält Briefe von Falſtaff in dem alten vertraulichen Tone, aber in der Art, wie er ſie aufnimmt, in der Art, wie er mit Poins ſich unterhält, wird eine innere Scheidung fühlbar. Ihn hat der Ernſt der Verhältniſſe, die Krankheit ſeines Vaters, das Heranrücken der Zeit ſeines großen Berufes wach geſchüttelt und die Vorſätze jenes erſten Monologes, in dem wir ihn gehört haben, fangen an zur That zu reifen. Er kann ſich nicht mehr in jener unwiderſtehlichen Laune den Eitelkeiten mit ſeinen alten Freunden hingeben wie früher; es erinnert ihn jeden Augenblick zwiſchen den Anregungen der alten Ader an ſeine Würde. Wir ſpielen die Narren mit der Zeit, ſagt er, und die Geiſter der Weiſen ſitzen in den Wolken und ſpotten unſer. Er fragt nach Falſtaff, er will gehen, ihn in Verkleidung zu belauſchen, um ihn in ſeiner

wahren Farbe zu ſehen; aber er geht nicht, in der alten Harmloſigkeit ſich an ihm zu freuen; es iſt ein Zweck bei ſeinem Gange; die Abſicht ſoll die Thorheit aufwägen! Er findet Falſtaff, wie wir angedeutet haben, ganz verloren. Man kann dem Prinzen nicht nachſagen, daß er Falſtaff früher zu Allem ermächtigt, daß er ihm Alles erlaubt habe. Da er einſt ſeinen Vater mit einem Cantor in Windſor verglich, zerſchlug er ihm den Kopf; auch mitten in der luſtigſten Herablaſſung hatte er ſeine prinzliche Stellung gegen ihn nie aufgegeben. Jetzt findet er, daß er herzlos ihn beſpottet in das Ohr eines ganz verworfenen Geſchöpfes, wie ſoll er ſein Herz länger an ihn verſchwenden? Dieß freche Hinterreden gebt ihm ſchon früher (im erſten Theile) über den Scherz, der auch nur ins Geſicht gelten kann. Die innere Entfremdung fühlt ſich auch hier durch; jetzt wird keine Komödie mehr geſpielt als die Botſchaft vom Hofe kommt; die freie, hingegebene Luſt des früheren Verhältniſſes iſt weg. Er kommt an den Hof zu ſeines Vaters Ende. Der letzte Argwohn rüttelt ſeine verhüllte Natur völlig auf. Dieſe Eine Scene, die einer Erklärung nicht bedarf, iſt das ganze übrige Stück werth. Des Königs Scheintod zernagt ihm ſein Herz, Warwick findet ihn über der Krone ſitzend wie ein Bild des trauernden Jammers. Was das Reich von ihm zu erwarten habe, darüber zagen die Herzen ſelbſt der Unbefangenſten in Zweifel. Der tiefſehende Warwick hatte dem ſiechen König geſchmeichelt, der Prinz habe jene wilde Geſellſchaft nur ſtudirt

wie eine fremde Sprache, deren unanſtändigſtes Wort man lerne; in der Reife ſeiner Zeit werde er ſie abwerfen. Aber da die Reife der Zeit kam, ſchien er anderer Meinung zu ſein und er wünſcht dem Thronerben die Gemüthsart des ſchlechteſten ſeiner Brüder. Heinrichs tiefe Bewegung, da er als König erſcheint, ſehen ſeine Brüder mit Befremden; den würdigen Oberrichter hält er in Spannung bis zuletzt: wo er nun in ruhiger Majeſtät die Wolken vor ſeiner klaren und hellen Natur hinwegzieht und mit dem Einen Worte Alle beruhigt, daß gerade dieſer ihm Vater ſein ſolle, daß er *ihn* gerade vor Anderen hören und ſeinen weiſen Eingebungen folgen wolle. Wildheit und Leidenſchaft iſt mit ſeinem Vater geſtorben und begraben; ſein Blut, bisher in Eitelkeiten aufgewallt, ebbt nun zurück und ſoll ſich miſchen mit dem weiten Meere und hinfort fluthen in geordneter Majeſtät. Die Sinnesänderung, die bei dem Rufe gegen jene Aufrührer begonnen hatte, iſt bei dem höheren Berufe, den Thron von England einzunehmen, vollendet und ſie ſoll ſich bald in ſeinem königlichen Leben und ſeinen heldenmäßigen Thaten bewähren. Im unermeßlich größeren Maaßſtabe zeichnet der Dichter auch hier die Bekehrung des erhabenſten ſeiner Humoriſten. Ihnen allen, dem Biron, dem Benedikt giebt er auf, in häuslichen Verhältniſſen ihre Fähigkeit zu beweiſen, daß ſie des Lebens Ernſt wie ſeinem Scherze gewachſen ſind. Dieſer Forderung hat der königliche Heinrich in den größten Aufgaben des Staats- und Kriegslebens zu genügen. Und hier täuſcht

er dann in glänzender Weise „die Erwartungen der Welt, betrügt die Prophezeihungen und rottet die schlechte Meinung aus, die ihn gezeichnet hatte nach seinem Schein.“ Der Charakter, die Stücke, die sich um die Entwickelung dieses Charakters drehen, sind von diesem Begriffe aus die großartigsten Seitenstücke zu dem Kaufmanne von Venedig, und machen in einer außerordentlichen Weise fühlbar, wie tief angeregt Shakespeare in diesen Zeiten den Werth der menschlichen Existenz, ihren wahren und ihren scheinbaren Werth in seiner Seele erwog. Dort war der Scheinwerth des Menschen in äußerem Besitz, hier ist der Scheinwerth der äußeren Geltung und Achtung dargestellt; Geld und äußere Ehre, die Träger alles Scheines, die Götter derer, die am Scheine hängen, sind die Angelpunkte, um die sich diese Stücke drehen. Wie Bassanio leicht mit dem Gelde, so geht Heinrich unachtsam mit dieser äußeren Ehre um; das verschiedene Verhältniß verschiedener Menschen zum Besitz und zur Ehre zu zeigen, ist die Aufgabe dort und hier gewesen. Aus dem ungemeinen Nachdrucke, Umfang und Tiefe, womit dieß geschieht, hat man oft geschlossen, daß Shakespeare gerade an diese Stücke in einer selbst persönlichen Weise geknüpft sei. Hierauf wollen wir noch später zurückkommen.

Heinrich V.

Heinrich V. iſt in unmittelbarem Zuſammenhange mit den vorhergehenden Stücken geſchrieben. Der Epilog zu Heinrich IV. kündigt das Stück bereits an; der Chor am Ende Heinrichs V. blickt dann am Schluſſe der großen Arbeit dieſer Tetralogie auf die frühere, auf die Hiſtorien von Heinrich VI. zurück, die oft auf dieſer Bühne geſehen worden ſeien. Die Zeitbeſtimmung dieſes Stückes iſt aus der Anſpielung des Chors zum fünften Akte auf des Grafen Eſſex Kriegszug nach Irland ganz ſicher; dieſe Stelle muß zwiſchen April und October 1599 geſchrieben ſein. In äußerer Haltung iſt das Stück dem zweiten Theile von Heinrich IV. ähnlich. Die Chöre ſcheinen anzukünden, daß hier die glänzendſte Höhe der Erfindung erklommen werden ſolle; doch iſt dieß mehr patriotiſch und ethiſch als gerade im äſthetiſchen Sinne erreicht. Der Mangel an aller und jeder Verwickelung, die Proſa der niederen Scenen

hemmt den Flug der Dichtung; einige dieser Scenen, wie die zwischen Catharina und Alice, zwischen Pistol und le Fer möchte man sogar gerne vermissen. Stellenweise steigt die Dichtung in diesem Stücke allerdings zum erhabensten Ausdruck, und dieß besonders in den Chören. Diese ungleiche Form scheint auch hier das Abbild des innerlichsten Wesens des dargestellten Gegenstandes zu sein. Die Ausleger sahen diese Chöre als ein Mittel an, dem Stücke den epischen Charakter zu verleihen, zu dem der einfache Schlachtstoff sich mehr eigene. Aber diese Chöre sind in einem dem epischen sehr entgegengesetzten kühnen, feurigen, bildreichen Vortrage gehalten; diese gehobenere Poesie dient Shakespeare vielmehr dazu, den Helden seines Gedichtes in dem glänzenden heroischen Lichte sehen zu lassen, in das er sich selbst nach seinem anspruchlosen Wesen nicht setzen kann, in dem er auch von seiner Umgebung, auf dem Gipfel seines Ruhmes angelangt, ausdrücklich nicht gesehen sein will. Garrick fühlte sehr richtig, daß diese Chöre bei der Aufführung nicht allein nicht wegfallen dürften, sondern auf's bedeutendste hervorgehoben werden müßten; er sprach sie selbst.

Unser Stück hat sein ganzes Interesse nur in dem Fortgespinnste des ethischen Charakters des Helden. Nachdem uns der Dichter im ersten Theile Heinrichs IV. sein sorgloses Jugendleben aufgerollt, im zweiten Theile gezeigt hat, wie sich ihm bei dem Herannahen der Zeit der Selbständigkeit der Stachel der Ueberlegung und Betrach-

tung in die Seele ſenkte, entwickelt er nun, da Heinrich auf der Stätte ſeines Berufes angelangt iſt, wie der König ſeinen einſtigen Vorſätzen nachkommt. Wir werden ſogleich auf der Schwelle von der gänzlichen Umwandlung unterhalten, die mit ihm vorgegangen iſt. Der ſündige Menſch iſt in ihm durch Beſonnenheit ausgetrieben, der Strom der Beſſerung hat plötzlich die alten Fehler hinweggeſchwemmt; wie die geſunde Erdbeere neben geringerer Frucht am beſten reift, ſo hat in ihm die lebendige Praxis, der Verkehr mit dem niederen Leben und der ſchmuckloſen Natur alle die Gaben gezeitigt, die Etikette und Hofceremonie nicht in ihm erzogen hätten, und die jetzt ſeine Umgebung mit Bewunderung an ihm gewahrt. Der Dichter läßt uns durch die Prälaten, die ſich in der erſten Scene über den König beſprechen, ausdrücklich ſagen, daß es Wunder, wie in der Welt ſo auch in ſeiner Dichtung, nicht gibt und daß wir die natürlichen Gründe dieſer wunderbaren Veränderung grade in der unverſprechenden Schule des ſcheinbar ungeſchulten Mannes ſuchen müßten. Da war dieſe Vielſeitigkeit ausgebildet, die ſie jetzt an ihm beſtaunen, nach der er in allen geiſtlichen und weltlichen Dingen, im Kabinet wie im Kriege gleich bewandert erſcheint. Jetzt vergeudet er nicht mehr die nun koſtbar gewordene Zeit, ſondern wiegt ſie bis zum letzten Korn; jetzt iſt ſeiner Leidenſchaft der Zügel der Milde und Gnade angelegt und ſchon vermuthet ſelbſt das Ausland, daß ſeine einſtige Ausgelaſſenheit die Außen-

seite des Brutus war, die Sinn und Geist im Kleide der Thorheit nur barg.

Und wie richtig jene planvolle Sündhaftigkeit berechnet war, wie ganz nach der Absicht der unverhoffte Sonnenblick aus dem verhüllenden Gewölke heraus wirkte, das spricht sich vortrefflich in der Scene aus, wo uns der König zuerst wieder begegnet, in dem großen Geschäfte des französischen Kriegs mit seinen Räthen verhandelnd. Da erscheint Jeder, noch frisch in der frohgetäuschten Erwartung, wie electrisirt. Der Gedanke der Ehre herrscht in jeder Brust. Alle Stände sind ihm gleich ergeben, in heroischer Eintracht; seine Familie, Oheim und Brüder, der Adel drängt ihn zum Kriege; die Geistlichkeit gibt ihm die größte Gelddewilligung, die je von ihr einem englischen Könige gewährt worden ist; sie malen ihm die Heldenzeit der Eduarde vor und heißen ihn diese Thaten erneuern; Alles athmet guten Muth und guten Willen. Wie von einem besseren Geiste ergriffen scheinen selbst die Bardolph, Nym und Pistol ihre Händel unter sich zu schlichten, um als geschworene Brüder gegen Frankreich zu ziehen. Die Eumeniden des Aufruhrs, die Heinrichs IV. Regierung störten und kreuzten, hört man fern abziehen. Die Irländer, die gegen Richard II. empört waren, die Walisen und Schotten, mit denen Heinrich IV. zu kämpfen hatte, erscheinen in des Königs Heere landsmannschaftlich beisammen. Der Verrath einiger bestochener Herrn des Adels liegt mühelos vereitelt zu des Königs Füßen. Des sterbenden

Heinrich IV. Worte ſind in Erfüllung: in ihm ſchien die Krone blos eine Ehre, die mit rebelliſcher Hand ergriffen war, und die Gefahr die daraus erwuchs war der Gegenſtand, der die ganze Scene ſeiner Regierung füllte. Sein Tod veränderte die Weiſe. Der junge König folgt der Hauspolitik, die ihm ſein Vater ſcheidend empfahl: er lenkt die üppigen Säfte ab in den auswärtigen Krieg und wendet die Gedanken auf neue und größere Dinge.

Dieſe Politik treibt Heinrich zu dem franzöſiſchen Kriege; es treibt ihn das Recht und der wohlbegründete Anſpruch, von dem er ſich mit religiöſer Gewiſſenhaftigkeit überzeugt; es treibt ihn ſein Ehrgeiz dazu, der ihn ſeine Jugend und ihren Müßiggang mit großen Thaten einbringen heißt. Seine Geſchichte, ſo will er, ſoll mit vollem Munde von ſeinen Werken reden, oder er will ſeine Gebeine in unwürdiger Urne begraben, auf der kein Epitaph zu leſen ſei. Der Hohn des Feindes und deſſen ſpottender Stich auf ſeine toll verbrachte Jugend reizt zu dem gerechten Kriege, den er in ſtandhaftem Entſchluſſe aufgenommen, noch ſeine Leidenſchaft auf, die ſich in dem Ausdruck eines gegenhöhnenden Ehrgeizes ausläßt: er habe in jenen wilden Tagen den armen Sitz von England nicht geachtet, wenn er ſich aber auf ſeinen Thron in Frankreich ſchwinge, dann werde er ſeinem Stande Ehre machen, und einem König gleich in ſolcher Glorie ſich erheben, die dort alle Augen blenden ſolle. In dieſem Kriege iſt es, wo er ſich zu dem ſündigſten Manne der Welt bekennt, wenn

Ehrgeiz eine Sünde ist; denn nun hat er den großen Gegenstand vor sich, wie wir sagten, wo es ihm groß dünken muß sich zu regen. Nun hat er es in seiner Schlacht bei Agincourt vor sich, die kriegerischen Eduarde noch zu überbieten, da er mit einer kleinen, kranken, ausgehungerten Schaar eine wenigstens fünffache glänzende Macht der Franzosen zu bekämpfen hat. Und in dieser Lage geizt er wahrhaft um den ganzen ungeschmälerten Ruhm einer solchen verzweifelten Lage; er möchte nicht so viel Ehre verlieren, um die ihn ein einziger Mann mehr bringen würde, der aus England zu Hülfe eilte.

In diesen Aussprüchen kann etwas von dem gespannten Wesen zu liegen scheinen, das wir in Percy nachwiesen als etwas diesem Heinrich Entgegengesetztes; und wirklich, in solch einer Anspannung sehen wir den König, nicht im ersten und nicht im letzten Akte, nicht vor und nach dem Kriege, aber während des Krieges überall. Es wäre dieß ein Widerspruch in diesem Charakter, wenn ihm überhaupt irgend etwas widerspräche; wir zeigten aber durchgehends, er ist Alles wozu die Gelegenheit auftuft und die Anforderung an ihn ergeht. Wir haben ihn in den Ausartungen einer faulen Friedenszeit schlaff und lässig gefunden, jetzt ist er im Kriege, jetzt ist er Soldat, jetzt erscheint er in Worten und Werken zusammengerafft und gespannt, gewaltig und gewaltsam, der Greuel der Kriegszerstörung und der losgelassenen Leidenschaften kundig, aber nicht willig sie zu hemmen, ja bereit, sie am rechten Orte

selbst zu entzügeln. Im Frieden, sagt er selber, ziert nichts den Mann so sehr wie bescheidene Stille und Demuth, im Kriege soll er die Wildheit des Tigers nachahmen, die Sehnen spannen, das Blut aufrufen und die sanfte Natur unter entstellender Wuth verbergen. Ganz so, nach Grundsätzen weniger, als nach seiner Art sich von Ort und Zeit bestimmen zu lassen, erscheint der König zuerst in entschlossener Festigkeit dem französischen Gesandten gegenüber, dann sendet er dem höhnischen Dauphin Trotz und Verachtung zurück, dann kündigt ihn die fränkische Botschaft an wie Jupiter in Sturm und Donner kommend, und so sehen wir ihn vor Harfleur, die Bürgerschaft mit allen Schrecknissen einer erstürmten Stadt bedrohend. Einst sagte der Prinz Heinrich, noch sei er nicht in Percy's Stimmung; aber jetzt ist es der König. Nicht anders würde Percy's Ungeduld vor einer belagerten Stadt gezürnt haben; nicht anders würde Percy den schnöden französischen Botschaften gegenüber in Prahlerei ausgebrochen sein, wie Heinrich von dem Boden des Prahlervolkes „angeeckt" thut; nicht anders reizten Vernon's Reden bei Shrewsbury den Percy, als des Dauphins Sendungen diesen; und noch bei seiner späteren Werbung um Catharine ist er so ganz nur Soldat, so fern von witzelnder Redekunst, so abgesagt den Vers- und Tanzkünsten, wie sich nur Percy äußern könnte. Jetzt vergleicht die Welt ihn, wie der Dichter einst den Percy, bald mit Cäsar bald mit Alexander. Jetzt erscheint Er wie der Kriegsgott zornig,

rücksichtslos und furchtbar, als er in der Schlacht bei Agincourt, wüthend über den Raubmord der flüchtigen Franzosen, die Gefangenen erschlagen heißt. Jetzt gleitet auch sein Ehrgeiz, wie Percy's, leise in die gereizte Ehrsucht über, die, wo sie ein Ziel in hastiger Ungeduld erreichen will, die Mittel und Wege nicht ängstlich wägt.

Was aber alle diese Aehnlichkeiten mit Percy sogleich verwischt, das ist die entgegengesetzte Gelegenheit, die auf der Stelle auch die entgegengesetzten Eigenschaften in ihm hervorlockt, die Percy nicht besessen hätte. Sich selbst überlassen und ungereizt ist der Prahler ganz Demuth; in den Pausen der Ruhe ist der kriegerische Tiger friedlich und zahm. Er nennt sich selber einen Menschen wie jeden Anderen, dessen Neigungen wohl einen höheren Schwung nähmen, sich aber mit denselben Fittigen senkten, wie Andere. Das thaten Percy's Leidenschaften nicht. Ihn hätte man nie, am wenigsten als König, in der Herablassung gesehen, in der Heinrich auch in seiner jetzigen Stellung erscheint, ihn nicht im Momente der ernstesten Vorbereitung zu einem heißen Kampfe in gelassener Seelenruhe wie diesen. Beim Brautwerben und am Schlachttage ist Heinrich ein so einfacher König, „als ob er seine Pacht verkauft habe gegen eine Krone." Er hat seine alte wüste Gesellschaft abgeschüttelt, aber die Reminiscenzen an jenen einfachen Umgang blicken überall an ihm durch. Dieselbe Neigung, sich mit dem gemeinen Manne seines Heeres umzutreiben, die alte Milde und Zutraulichkeit, dieselbe Liebe

zu einem unschuldigen Scherze, bestehen noch in ihm wie damals, ohne daß er darum seiner königlichen Würde das geringste vergäbe. Er läßt seine Edlen in seinem Zelte warten, dieweile besucht er in der Nacht vor dem Schlachttage die Lagerfeuer seiner Soldaten; die alte Gewöhnung an Nachtwachen kommt ihm heute zu gute; er sondirt die Stimmung der Einzelnen; er macht ihnen Muth ohne große Worte; er stählt sie ohne Prahlerei; er kann ihnen predigen und moralische Scrupel lösen und wird ihnen deutlich; er leitet in dem Augenblick der unheimlichsten Spannung einen Scherz ein, ganz im alten Schlage; brüderlich leiht er von dem alten Erpingham seinen Mantel; traulich läßt er es geschehen, daß sich der Landsmann Fluellen treuherzig in sein Gespräch mit dem Herold mischt, und in dem kurzen Anrufe vor dem Kampfe erklärt er Alle für seine Brüder, die an diesem Crispinstage ihr Blut mit ihm vergießen.

Dieser Gegensatz der Ruhe und Gelassenheit gegen die kriegerische Erregung, der bürgerlich schlichten Natur gegen den königlich heroischen Geist, der im Momente des Handelns die Herrschaft über ihn übt, ist aber nicht der einzige, in dem ihn der Dichter gezeigt hat. Die Nacht vor und der Tag während der Schlacht, die den Kern des Inhalts unseres Stückes bildet, ist ein so gehobener Zeitraum, in dem sich so mannichfache Stimmungen, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften regen und kreuzen, daß hier die eigentliche Gelegenheit zwanglos gegeben ist,

den vielseitigen Mann in dem ganzen Reichthume und aller Mannichfaltigkeit seiner Natur beobachten zu lassen. Wenn das Gemüth belebt ist, sagt er selbst, so brechen die Organe, vorher todt und abgestorben, ihr Grab und regen sich in frischerer Beweglichkeit: so ist es in diesen entscheidenden und großen Augenblicken bei ihm. Wir sehen ihn in kurzer Zeit in den verschiedensten Bewegungen und Lagen wechseln, immer der gleiche Meister über sich selbst, oder sagen wir besser über die Gelegenheit und den jedesmaligen Gegenstand, der ihm vor- und obliegt. Der französische Herold kommt und fordert ihn auf, sich auszulösen aus seiner unvermeidlichen Gefangenschaft: er setzt eine prahlend stolze Aeußerung entgegen; er bereuet sie indem er sie spricht. Von einem Augenblick der Hitze ergriffen, ist er, wie in jenem Zusammenstoß mit dem Oberrichter, sogleich wieder seiner selbst Herr; und so vergessen ist er auch selbst in dem Augenblick der Aufwallung nicht gewesen, daß er irgend aus der Wahrheit seiner Natur herausgehen könnte: er verbirgt unklug dem Feinde die mißliche Lage seines kleinen Heeres nicht. Des Nachts, die Gefahr seiner Lage wohl erkennend, finden wir ihn in ernstester Stimmung; er will sich aus der Gesellschaft entfernen, um sich mit seinem Busen zu berathen. Die Berathung wird ihm gestört durch Berührung mit aller Art Leuten seines Lagers. Er erfährt den Trotz des Prahlers, er hört die Stimme der pedantischen Disciplin, er unterhält sich mit den Besorgten, die besser und tapferer sind als ihre Re-

den. Die verstellungsunfähige Wahrheit spricht auch hier aus ihm. Was kostet es ihm, im Namen eines Dritten von dem König zu rühmen, daß er vertrauungsvoll und wohlgemuth sei? Er thut es nicht; er will in den Soldaten so wenig wie in sich selbst das Bewußtsein der Gefahr tilgen, um sie zu äußerster Anstrengung durch die Noth zu spornen. Da er ihre ängstliche Spannung bemerkt, versichert er sie nur was wahr ist: daß der König sich nicht anders wohin wünsche, als wo er ist. Die ernsten Gemüther beschäftigt die Frage, ob sie für die etwaige Ungerechtigkeit der königlichen Sache, wenn sie dafür fechten, mit ihren Seelen, oder ob der König, wenn sie unbereitet für ihn sterben, für ihre Sünden einstehen müsse? Er macht den Feldprediger und klärt sie auf; er geräth darüber in einen leichten Handel mit dem derben Williams; er nimmt wie das erbauliche Gespräch, so auch den Scherz auf, dessen Ausspiel von so blutigem Ernste wahrscheinlich gestört werden muß. Nach der unfreiwilligen Unterbrechung und ihrer halb gezwungenen launigen Wendung versinkt der König um so voller in seine feierliche Berathung mit sich selbst; Nachdenken und Ernst überfällt und überfüllt seine Seele. Da sie eben ihre Sorgen und Lasten auf den König geladen haben, wie natürlich führt der Gedankengang grade dieses Königs dahin, daß er, der das Glück der Armuth kennen gelernt hatte, sich es in dieser Stunde vergegenwärtigt, wo die Ceremonie, die allein den Vorzug der Könige machen soll, so nichtig erscheint,

der Ceremonie vor der er immer geflüchtet war! Er, sagt er in dem tiefsten Selbstgefühle seines eigentlichen ächtesten Werthes, er ist ein König, der die Ceremonie und ihre Bedeutung ausgefunden! Wie blickt er neidend, Er, vor der letzten Gipfelhöhe seines Ruhmes stehend, wie sein Vater in Krankheit und innerer Qual that,) wie blickt er neidend auf die gesunde Thätigkeit des Bauern hin, der mit der Sonne aufsteht, in ihrem Strahle sich abmüht und dafür des Nachts in Elysium schläft — und wie ergreifend und schlagend, wie ganz aus dem Geiste dieses Verdienstkönigs, des Sohnes seines Vaters, ist es, daß er Angesichts dieses glücklichen Schweißes des Armen, zurückkehrend zu seinen ersten Gedanken, den Beruf des Königs selbstverstanden darin sieht, daß er mit seinen Mühen und Anstrengungen bewußt und wachsam jene Sicherheit des Staats und jenen Frieden begründet, den der Arme dann in unbewußtem Glücke genießt. Erst auf dieses Nachdenken über die angeregten Gedanken folgt die völlige Sammlung des Königs zu dem innigsten Gebete, in dem er Gott bittet, heute des Vergehens seines Vaters nicht zu gedenken. Dann reitet er hinaus, die Schlachtordnung zu sehen. Und wie er seine Edlen trifft und Westmorelands Wunsch hört, einen Theil der Müßigen aus England hier zu haben, zeigt er wie es ihm Ernst ist, sich eben aus dieser Noth den höchsten Ehrenpreis ohne andere Hülfe zu erfechten. Wie popular ist nun in seiner alten Weise, und dabei doch wie erhaben seine Ermuthigung zur

Schlacht! Wie gefaßt seine letzte Rede an den französischen Herold! Wie wenig ist er voreilig an den Sieg zu glauben! Jetzt da er den rührenden Tod des edlen York hört, wie so nahe den Thränen! und im Augenblicke, aufgeschreckt durch neues Getümmel, gestählt zu einem blutigen Befehle! wie ungeduldig wüthend über den letzten Widerstand! und im Augenblicke, da er die Entscheidung des Sieges hat, wie [illegible]omm und demuthsvoll! Und wieder eine kurze Weile [illegible]f diese feierliche Erhebung spielt er seinen Scherz mit Williams zu Ende, besorgt auch da noch, daß kein Schaden erfolge. Der Dichter hat auch im fünften Akte fortgefahren, uns die vielseitige Natur des Königs bis zu Ende zu zeigen. Der schreckliche Krieger ist in einen munteren Bräutigam verwandelt, die humoristische Ader wallt wieder auf in ihm; doch ist er nicht so verliebt in sein Glück, oder so glücklich in seiner Verliebtheit, daß er mitten in seiner Werbung und unter Scherz und Wortspielen den geringsten Artikel des Friedens nachließe, den seine Politik sich vorgezeichnet hatte.

Wie aber? hat nicht der Dichter jenen großen Grundzug in Heinrichs Wesen jetzt vergessen, jene tiefe Bescheidung, die früher alle seine glänzenden Eigenschaften wie geflissentlich verhüllte? Spricht sie sich nur in der ernsten Stimmung vor der Schlacht aus, die doch selbst in dem plumpen, händelsüchtigen Williams in solcher Lage natürlich ist? Oder war nicht Anlaß, diese alte Seite des Prinzen zu entwickeln, die uns erst das Mark seiner Tu-

gend schien? Oder streifte er sie bei diesem großartigen Anlasse der Anspannung aller seiner Kräfte für dieß Einemal ab? In der Schlacht bei Shrewsbury sahen wir ihn Eine ruhmvolle That seinem unrühmlichen Freunde freiwillig abtreten; aber hier hat er eine Schlacht geschlagen, deren ganze Glorie auf ihn allein fällt, die der Dichter auch noch mit voller Absicht recht sichtlich auf ihn allein geworfen hat, da er die Heldengestalten der Bedford, der Salisbury und York so ganz im Hintergrunde hält. Welche Wendung nimmt seine Bescheidenheit, wenn sie die alte geblieben ist, diesem grellen Strahl des Ruhms nach ihrer Weise auszuweichen? Die Antwort ist: sie steigt in dem Maaße tiefer hinab als sein Ruhm erhabener emporsteigt, sie wird zur Demuth und gibt Gott die Ehre dahin. Dieser Satz wird die mancherlei Anbeter Shakespeare's entsetzen, die in ihm nichts als ästhetische und sittliche Freigeisterei und einen Mann der wühlerischen und ordnungswie zuchtlosen Genialität gesehen haben. Abstreiten aber läßt sich die Richtigkeit des Satzes und, nach uns, auch die Richtigkeit der Charakterzeichnung gleich wenig. Durch das ganze Stück, durch die ganze Haltung des Königs geht dieser Grundton einer religiösen Fassung, einer strengsten Gewissenhaftigkeit, einer demuthvollen Bescheidung hindurch. Die Chronik selbst, die Heinrichs Preis so hoch feiert, daß sie ihn dem Dichter zu einem Liebling schon entgegenbot, preist des Königs Frömmigkeit zu Hause und auf jedem Ruhepunkte seines Kriegszugs: Shakespeare hat

diesen geschichtlichen Wink nicht mechanisch, sondern wohl verarbeitet in die Züge seines Helden herübergenommen. Die Geistlichen gleich im Anfange des Stückes nennen ihn einen wahrhaften Freund der Kirche und haben Ursache, sich seiner Rücksicht auf sie, wie seiner Kenntniß der heiligen Dinge, zu freuen. Da er mit dem Kriegsplane beschäftigt ist, fordert er den Erzbischof von Canterbury in feierlicher Beschwörung auf, in seinem Rathe Acht zu haben; er wolle glauben, daß, was er ihm über sein Recht zu diesem Kriege sagt, in seinem Gewissen rein gewaschen sei, wie die Sünde in der Taufe. Da sein Gedanke ganz in Frankreich ist, geht nur der an Gott vor seinem Geschäfte. Er nimmt es als eine verheißende Gottesschickung, daß der Verrath, der in dem Wege seines Zuges lauerte, an's Licht gekommen. Er gibt seine Macht in Gottes Hand, ehe er sie ausführt; Gott voraus, sagt er mehrmals, will er kommen sein Recht zu nehmen. Wegen eines Kirchentaubes läßt er seinen alten Freund Bardolph mitleidlos hinrichten; er will alle Diebe dieser Art so bestraft wissen; wenn Härte und Milde (Raub und Schonung des Eigenthums) um ein Reich streiten, das sieht der menschliche Eroberer ein, so wird der sanftere Spieler bald der Herr sein. Vor der Schlacht haben wir ihn in so ernster Vorbereitung gesehen und in so erbaulicher Unterhaltung mit seinen Soldaten. Sein erstes Wort bei der Gewißheit des Sieges ist: Gott sei Dank, nicht unsrer Kraft, dafür! Da er die Größe des Sieges übersieht, noch

einmal: Nimm es Gott, denn dein iſt's einzig. Daß dieß aber Ernſt ſei: ſo läßt er ſogar Todesſtrafe darauf ſetzen, wenn jemand prahlt und Gott die Ehre nähme. Beim Siegeseinzuge in London verbietet er, Schwert und Helm, die Zeugen ſeiner Waffenthat, vor ihm zu tragen; und ausdrücklich ſagt noch einmal der Dichter von ihm im Prologe, wie ſich einſt der Prinz am Tage von Shrewsbury über Percy's Leiche ſchon über ſich ſelber ausſprach: daß Eitelkeit und Selbſtruhm fern von ihm war, und daß er ſeine Trophäen und Siegeszeichen von ſich weggab an Gott. Die Buße zu der ſein Vater aus Mangel an energiſchem, nachhaltigem innerem Antriebe nicht gelangen konnte, hat Er vollendet. In jenem Gebete zu dem Gott der Schlachten, wo er wünſcht, daß ſeinen Kriegern der Sinn der Zahlen genommen und ſeines Vaters Sünden nicht gedacht werde, ſagt er aus, daß er Richard's Leiche neu beerdigt, beweint, mit Meſſen verſöhnt habe, daß er fünfhundert Armen Jahrgeld gebe, die täglich zweimal die welken Hände zum Himmel für ihn heben. Der Dichter, ſieht man wohl, iſt in dem Charakter der Zeit geblieben und hat ſeinem Heinrich all' das äußere Bußwerk geliehen, das jene Tage zur Sühnung einer Unthat nöthig fanden. Vielen wird er darin zu weit gegangen ſcheinen, ſei es für ſeinen Helden, der ſonſt ſo freien Geiſtes iſt, ſei es für ihn den Dichter ſelbſt, der ſonſt ſo hoch ſich über die Beſchränkung ſeiner, geſchweige älterer Zeiten erhebt. Aber auch über dieſen Einwurf geht der Dichter ſiegreich hinweg in

den köſtlichen Worten, die er den König zum Schluſſe jenes Bußgebetes ſagen läßt:

Mehr will ich thun —
doch Alles was ich thun kann iſt nichts werth,
da meine Reue noch nach Allem kommt
und um Verzeihung anruft.

Shakeſpeare hat dem Könige dieſe fromme Demuth und Gottesfurcht keineswegs als eine gelegentliche Eigenſchaft beigelegt, auf die er nicht mehr Werth als auf eine andere legte; man ſieht ſchon aus den häufigen Hinweiſungen auf ſie, man ſieht aus der Natur des Charakters und ſeiner nothwendigen Haltung in der gegebenen Lage, man ſieht aus dem Plane des ganzen Stücks, daß dieſer Zug grade den Mittelpunkt deſſelben beſtimmt zu bilden iſt. Der Dichter arbeitet in demſelben Gedanken, in dem Aeſchylos ſeine „von Ares beſeelten“ Stücke ſchrieb, die Perſer und die Sieben vor Theben: daß furchtbar der Krieger iſt, der Gott fürchtet und daß dagegen die Blüthe der Hoffart die Frucht des Unheils und die Erndte der Thränen zeitigt. Denn ganz in dieſem Sinne hat Shakeſpeare das Lager der Franzoſen und ihrer Fürſten im Kerreiſchen Uebermuthe und Frevel dem kleinen Häuflein der Briten und ihrem unverzagten Gotteshelden gegenüber geſtellt. Eben ſolch ein Uebermuth liegt darin, daß ſie dort die Löwenhaut theilen vor der Jagd; daß der franzöſiſche König den engliſchen Fürſten auf einem Wagen nach Rouen gebracht haben will; daß der Dauphin, ſtichelnd auf ſeine Jugend-

poſſen, eine Tonne mit Federbällen dem Manne ſchickt, der mit ſo ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit ſein Kriegsrecht wägt; daß ſie die zu fangenden Engländer ſchon im Voraus verwürfeln; und ſolch ein Frevel liegt darin, daß ſie engliſche Edle mit Geld zum Mord des Königs beſtechen. Die Zeiten Shakeſpeare's bezeichneten das gottloſe Vertrauen auf menſchliche Kraft mit dem Namen Sicherheit; und dieſes verwegne Vertrauen auf ihre Zahl und die ſtolze Geringſchätzung des Feindes hat der Dichter dem franzöſiſchen Lager geliehen. Sie ſehnen ſich im Kitzel des Uebermuthes nach dem Tag, den die Engländer in Spannung und Zweifel erwarten; ſie verbringen die Nacht in lautem Getöſe, die die Engländer in unheimlicher Stille und erbaulicher Vorbereitung durchwachen; ſie ſtrahlen in glänzenden Waffen und rühmen ſich koſtbarer Roſſe, wo die bettelhafte Schaar der Briten in abgenutzten Röcken geht und ausgehungerte Pferde reitet; ſie blicken in hochmüthiger Windbeutelei auf die harten, ſchwer gerüſteten Köpfe ohne geiſtige Rüſtung herab und vergleichen ihren dummdreiſten Muth mit dem ihrer Doggen, da die Engländer doch, als ob ihr König Allen ſeine Seele geliehen hätte, vielmehr in gefaßter Sorglichkeit ihren Muth zuſammennehmen aus Noth, aus Selbſtachtung und Treue. Unter den fränkiſchen Führern iſt kaum Einer, der nicht in hohler Prahlerei und Flunkerei wetteiferte mit dem Anderen, nicht Einer der dem Anderen Ehre und Achtung gäbe, nicht Einer der die kindiſche Freude an Putz und Waffen-

zierde nicht theilte, nicht Einer den der Ernst der Dinge aus schalen Salonwitzen und eitlem Redegefechte herausriſſe, nicht Einer der die Rodomontaden ihrer ſchnöden Botſchaften mißbilligend empfände, nicht Einer der nur einen Anflug zeigte von dem Ernſt, den die mögliche Gefahr natürlich macht, von dem ruhigen Muthe und der Ergebenheit der Engländer. Unter ihnen überbietet aber der Dauphin Alle in dieſer ſeichten Selbſtgefälligkeit, in dieſem leichtſinnigen Uebermuthe, der die Schlacht für einen Tanz nimmt, in dieſer fröhlichen Prahlerei aus unbefangener Beſchränktheit. Dieſe Scenen ſtreifen ſchon durch die Einmiſchung der franzöſiſchen Sprachbrocken an die Karrikatur; wenn irgendwo, ſo iſt Shakeſpeare hier der Forderung einer Schwäche der Zeit zu nachgiebig verfallen. Die Größe ſeines Helden würde noch würdiger erſcheinen, wenn ſeine Feinde weniger unwürdig wären. Den Alten allein war es eigen, ſelbſt ihre Feinde zu ehren. Homer kennt keine Herabſetzung der Troer und Aeſchylos keine Spur von Verachtung der Perſer, auch wo er ihre Gottloſigkeit zeichnet und ſtraft. Darin liegt eine ſo menſchliche Gleichſchätzung und erhabene Denkart, die viele ſubtile chriſtliche Theorie von Bruderliebe in praktiſcher Sittlichkeit weit überragt. Daß Shakeſpeare die franzöſiſchen Gegner verzerrt und ſelbſt ſeinen virgiliſchen Schulhaß gegen die Griechen nicht los werden konnte, iſt einer der wenigen Züge, die man lieber nicht in ſeinen Werken läſe, es iſt eine nationale Beſchränktheit, in der der Brite den

Menſchen überholte. Die viel nationaler geprägten Völker des Alterthums ſind dieſem engen Nationalſtolze fremd geweſen, ſogar die Römer; an ihren Triumphbogen bildeten ſie die Statuen gefangener Barbarenkönige, geadelt in äuſſerer Geſtalt, erhaben in der innerlichen Haltung voll feindlichem Trotz der Unabhängigkeit.

Shakeſpeare hat den volksfreundlichen König Heinrich auch in dieſem Stücke in nähere Berührung mit dem Volke gebracht; die Umgebung aber iſt jetzt eine ganz andere, als in ſeiner Jugendzeit. Damals war profeſſionirte Ausgelaſſenheit und Müßiggang, Dieberei und Tagedieberei neben ihn geſtellt, um den Abſtich ſeiner nur gelegentlichen Theilnahme an dem Muthwillen der Anderen fühlbar zu machen; jetzt hat der Dichter nöthig gefunden, dem Könige einen ganz andern Gegenſatz zu geben, der uns anſchaulich machen ſoll, daß umgekehrt ſeine neue ſittliche Strenge und religiöſe Sinnesart nicht auf dem Mechanismus einer kirchlichen Gewöhnung beruht, daß nicht etwa der junge Freigeiſt zu einem alten Betbruder geworden iſt. Den reinen Gegenſatz eines ſolchen religiöſen Rigoriſten hätte Shakeſpeare nicht darſtellen dürfen; die Religioſität und puritaniſche Strenge der Zeit erlaubte das nicht; einen Charakter, der dahin nur ſtreifte, hat meines Wiſſens die ganze engliſche Bühne jener Periode nicht zu ſchildern gewagt. Shakeſpeare hat alſo mehr die weltliche Seite einer ſolchen zur Gewöhnung gewordenen, achtbaren, aber nicht allzu anrechenbaren Sittenſtrenge und Gewiſſenhaftigkeit aus

der guten alten Zeit neben dem Könige dargestellt, um sogleich den Abstand der Geistesfreiheit seines Helden wieder fühlen zu lassen, in dem die religiöse Gemüthsinnigkeit, wie jede seiner Eigenschaften, der Natur der Verhältnisse gemäß sich entwickelt; in dem sie schon über der Leiche Percy's, schon bei der Kunde von seines Vaters Krankheit, schon bei jenem Monologe über der Krone, sichtbar geworden war; in dem sie jetzt in hellerer Gluth auflodert bei dem großen Anlasse eines Volkskrieges zweier mächtiger Staaten, einem Unternehmen, bei dem sich der Kühnste seiner Abhängigkeit von äußeren Gewalten erinnert. Unter den ernsteren Volksfiguren, neben dem gesetzten und würdigen Gower, dem derben Williams, dem trockenen Bates, ist der Walise Fluellen, des Königs Landsmann, der Mittelpunkt. Er ist, wie der König selbst sagt, von vielem Muth und Sorglosigkeit, aber aus der Mode; gegen die einstigen Genossen des Prinzen gehalten, ist er ganz Disciplin gegen Licenz, Pedanterie gegen Zügellosigkeit, Gewissenhaftigkeit gegen Gottlosigkeit, Gelehrsamkeit gegen Rohheit, Nüchternheit gegen Trunkenheit, verhüllte Tapferkeit gegen versteckte Feigheit. Jenen Prahlern gegenüber erscheint er anfangs als ein „Kohlenträger", der jede Beschimpfung einsteckt. Das Unscheinbare hat er mit seinem königlichen Landsmanne gemein. Hinter kleinen Launen und linkischen Sonderbarkeiten birgt sich eine ehrliche, wackere Natur, die von dem Schauspieler, wie es um Garricks Zeit von Hippisley geschah, ohne allen Muthwillen

oder Fratze dargestellt sein will. Offen und treu läßt er sich von Pistols Prahlerei eine Weile bethören, dann scheint er trocken von ihm eine Beleidigung hinzunehmen, aber er tränkt sie ihm nach der Schlacht tüchtig ein und giebt ihm dann einen Grot, seinen zerschlagenen Schädel zu heilen. So richtet er das Geschäft, mit dem ihn Heinrich an Williams gehetzt hat und das ihm einen Schlag einträgt, aus, und da der König den Williams mit einem Handschuh voll Kronen belohnt, will auch Er an Edelmuth nicht zurückbleiben und schenkt ihm einen Schilling. Er spricht von seinen Oberen, je nach der Wahrheit, gut und schlecht, von der Wichtigkeit seines Lobes und Tadels tief überzeugt, aber er würde unter Jedem seine Pflicht thun. Er ist redselig am unrechtesten Orte, nimmt Anderen das Wort vom Munde und ist ungehalten, wenn man es ihm nimmt, aber in der Nacht vor dem Schlachttage weiß er sich ruhig und stille zu halten, denn nichts geht ihm über die Disciplin der römischen Kriege, worin das geschrieben steht. Der kalte Mann lodert heißblutig auf wie der König, als die Franzosen sich der kriegswidderrechtlichen That schuldig machen, über die Troßbuben herzufallen. Zur Zeit seiner Achtung vor Pistol bittet ihn dieser um ein Fürwort für den Kirchendieb Bardolph, aber da kommt er an den Unrechten! Es ist eine Disciplinarsache, darin er unerbittlich ist. Ja, seinen Landsmann König achtet er darum vorzugsweise so hoch, daß er sich dieser alten Gesellen ledig gemacht hat. Das ist ihm das Wesentliche in seiner gelehr-

ten Vergleichung Heinrichs V. mit Alexander dem Großen, daß dieser seine Freunde in der Trunkenheit getödtet, jener aber die seinigen, als er nüchtern wurde, weggejagt hat. Seitdem ist ihm der Landsmann in das scrupulös ehrbare Herz geschrieben, früher hat er sich gewiß nichts aus dem lockern Zeisig gemacht; jetzt kümmert's ihn nicht, wer es weiß, daß der König sein Landsmann ist, er will's vor Allen bekennen, er braucht sich seiner nicht zu schämen, „so lange seine Majestät ein ehrlicher Mann ist." Ein Glück, daß der edle Heinrich zu diesem Ausspruch ein traulichtes Amen sprechen kann: „Gott erhalte mich so"; sein Hauptmann Fluellen würde ihm die Freundschaft gleich aufkündigen, wenn er den ersten unehrlichen Streich von ihm erführe. Die unbewußte Einbildung einer nie erschütterten, aber auch nie einer inneren Versuchung ausgesetzten Rechtlichkeit auf sich selbst ist in allen Zügen dieses Charakters vortrefflich gezeichnet.

Die kleinmeisterliche Zucht und Ordnungsliebe, die Bravheit nach der Schnur in dem wackern Fluellen, wenn sie gegen die grundsätzliche und freie Tugend des Königs in altväterlichem Lichte erscheint, hebt sich dagegen gerade durch ihre anspruchlose Natur von der Nichtswürdigkeit der Prahlercompagnie Pistol, Nym und Bardolph um so vortheilhafter ab. Der Dichter läßt uns durch sie noch einmal auf den früheren Umgang des Prinzen zurückblicken. Sie scheinen im Anfang von dem großen Zeitmomente ein wenig gehoben, aber die Gelegenheit verdirbt sie wieder.

Der Verführer Falstaff ist nicht mehr mit ihnen, ein besserer Genius begleitet sie in dem Burschen, den wir für den Pagen im zweiten Theile Heinrichs IV. nehmen dürfen und der mit den Knaben beim Treffen ehrenhaft fällt. Er charakterisirt uns alle drei Genossen, von denen er sich abzuthun gedachte, so deutlich, daß wir keiner andern Analyse bedürfen*). Sie sind bald wieder geschworene Brüder zum Stehlen und Bardolph und Nym bringen sich an den Galgen. Zum Zeichen, daß Shakespeare den König nichts Unbedachtes an Falstaff hat verüben lassen, läßt er ihn, der auch in der Chronik als ein strenger Rechtspfleger erscheint, bei Bardolphs Fall ausdrücklich sagen, daß er alle solche Verbrecher will ausgerottet wissen. Pistol ist kein so dreister Dieb wie sie und er kommt daher mit der gelinderen Lection Fluellen's davon, der ihn seinen wälschen Lauch essen macht und ihm seine Ehren aus den Knochen prügelt. Den dicken Falstaff hat der Dichter nicht mehr erscheinen lassen, wir hören nur von seinem Tode. Nach dem Epiloge zu Heinrich IV. war es ohne Zweifel Shakespeare's Absicht, auch ihn noch lebend in diesem Stücke auftreten zu

*) Der Gebrauch des Wortes Humor in dem Munde des Corporals Nym klingt uns etwas fremdartig. Seit Tarlton brauchte man lange Zeit den Ausdruck: er ist in seinen Humoren, von einem Trunkenen. Steeven's erläutert die Anwendung des Wortes sehr gut durch Anführung einer Stelle aus Humor's ordinarie 1607, worin diese Laune des Zeitalters, alle Sonderbarkeiten mit der Laune zu entschuldigen und zu verstecken, ausdrücklich verspottet wird. Wenn Tieck dieß Wort seit 1596 in die Mode gekommen meint, so ist das einer von seinen vielen Humoren, die nicht Stich halten wollten.

laſſen. Ueber der Arbeit ſelbſt muß er gefunden haben, daß dieß nicht mehr thunlich war. Er hätte ihn in immer größerer Verſunkenheit zeigen müſſen und dieß hätte die Symmetrie und den großen Inhalt dieſes Stückes geſtört. Der Dichter war übrigens durch dieſe Vorenthaltung gleichſam in einer Schuld gegen das Publikum geblieben und er ergriff deshalb nicht lange nachher eine Gelegenheit, ſie in anderer Weiſe abzutragen, indem er die luſtigen Weiber von Windſor ſchrieb und dort noch einmal den dicken Hans als Hauptfigur erſcheinen ließ. Dieß Stück, wie weit es nach ſeinem Inhalte und Werthe von dieſen Hiſtorien abliegt, ſcheint uns doch in der ethiſchen Fortführung eben dieſes Charakters ſich ſo genau an die letztbeſprochenen Werke anzureihen, daß wir das Wenige, was wir darüber zu ſagen haben, epiſodiſch hier einſchalten wollen.

Die luſtigen Weiber von Windſor.

Die luſtigen Weiber von Windſor ſind Weihnachten 1601 vor der Königin aufgeführt worden; Collier ſezt die Entſtehung des Stückes 1600, alſo Ein Jahr nach Heinrich V.; dieß würde die Annahme begünſtigen, daß es in einer ethiſchen Beziehung auf die hiſtoriſchen Stücke geſchrieben ſein könne, in denen Falſtaff erſcheint. Halliwell, indem er in den Schriften der Shakeſpeare-Geſellſchaft die älteſte, mangelhafte Ausgabe der luſtigen Weiber (in 4. von 1602) abdrucken ließ, ſuchte zwar die Entſtehung Heinrichs IV. und ſo auch dieſes Luſtſpiels bis auf 1592 oder 93 vorzuſchieben, weil in dem erſteren Jahre ein deutſcher (würtembergiſcher) Herzog in Windſor geweſen iſt, dem durch einen Paß von Lord Howard freie Poſtpferde zugeſichert waren, ein Ereigniß, worauf im vierten Akte unſeres Stückes (Sc. 3) angeſpielt ſcheinen könnte. Indeſſen kann dieſer Vorfall Shakeſpeare auch aus früherer Erinnerung vorgeſchwebt haben, kann ihm auch ganz un-

bekannt gewesen und die scheinbare Anspielung ein bloßer Zufall sein. Alle inneren Gründe sind gegen die Annahme, daß die lustigen Weiber früher als die lancastrische Tetralogie oder mit ihr früher entstanden seien. In der von Halliwell besorgten Ausgabe ist das Stück nach Collier eine piratische Aufzeichnung des aufgeführten Stückes nach dem Gehör, zum Zwecke des Verkaufs, was vielleicht vorgekommen ist. Wir lernen übrigens aus dieser Ausgabe, daß das Stück, so wie wir es jetzt lesen, in Jakobs I. Regierungszeit überarbeitet worden ist. Verschiedene Stellen deuten darauf hin, besonders die Beschreibung der Insignien des Hosenbandordens im 5. Akte, die in der früheren Ausgabe fehlt und die bei Gelegenheit des Jahres 1603 geschrieben sein wird, wo das St. Georgenfest von dem Hofe in Windsor feierlich begangen und mehrere große Gönner Shakespeare's zu Rittern des Hosenbandes gemacht wurden.

Im Jahre 1702 hat John Dennis die lustigen Weiber von Windsor, die in Carls II. Zeit sehr beliebt waren, umgearbeitet in ein Stück: the comical gallant. In seiner dedicatorischen Epistel sagt er, es sei auf Verlangen der Königin geschrieben worden und zwar in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen. Rowe gab dann 1709 zu dieser Ueberlieferung den Umstand hinzu, daß ihr Verlangen gewesen sei, Falstaff in Liebe zu sehen. Dennis meinte, das Stück verbessern zu müssen, weil in vierzehn Tagen Alles recht und gut zu machen eine Aufgabe über den menschlichen Witz hinaus gewesen sei, wogegen Gildon in seinen Bemerkun-

gen über Shakespeare's Stücke (in dem Supplementband zu Rowe's Shakespeare) tristiger äußerte, es sei diese rasche Arbeit ein wunderwürdiges Ding, wo da Alles so geschickt angelegt und ohne die geringste Verwirrung ausgeführt ist. Ob man dieser Tradition, sei es ganz oder theilweise, Glauben schenken will, überlassen wir dem Leser. Dafür spricht außerordentlich, daß dieß unter allen späteren Stücken Shakespeare's ohne Frage das leichtestwiegende ist. Es ist ohne alle pathetische Erhebung, ohne ernste Stellen, fast ganz in Prosa geschrieben; es ist das einzige Stück des Dichters, in dem die Intrigue entschieden vorwiegt über die Charakteristik, das einzige, das sich in den Schichten schlicht bürgerlicher und ganz heimathlicher Gesellschaft umdreht. Was man gegen die Tradition anführen könnte, ist dieß, daß das Stück in einem bestimmten Zwecke als Gegenstück zu Heinrich V. geschrieben scheint, in deutlicher Fortsetzung des Gegensatzes der sittlichen Entwickelung Falstaffs und Heinrichs, den der Dichter schon im zweiten Theile Heinrichs IV. begonnen hatte. Dieß ist der Gesichtspunkt, in welchem wir diese Komödie besprechen werden, die außerdem, so bühnengerecht und so voll komischer Kraft sie ist, für unsere Art der Betrachtung wenigen Stoff bietet. Ist die Aufgabe von der Königin wirklich an Shakespeare gestellt worden, so wäre es nur ein Beweis mehr, wie gewandt er sich zu helfen wußte, wie wenig er sich bei einem so oberflächlichen Thema begnügte, wie er ihm eine tiefere sittliche Beziehung gegeben, wie er selbst ein auser-

legtes Werk in die innerſte Verbindung mit ſeinen ſelbſtändigen Arbeiten und mit dem ethiſchen Gedanken brachte, der ihn dort bewegt hatte.

Stehen die luſtigen Weiber von Windſor in einem inneren Verhältniſſe zu den Stücken, in welchen Falſtaff auftrat, ſo iſt es nöthig, zuerſt äußerlich den Punkt nachzuweiſen, an dem ſich dieſes Luſtſpiel in die Reihe der anderen Stücke einſchiebt. Halliwell findet es natürlich, daß die Vorgänge deſſelben nach Falſtaff's Verbannung vom Hofe fielen. Dem iſt ſchon in der älteren Ausgabe eine Stelle entgegen, wo Falſtaff unter Herne's Eiche ausruft: Ich wette, der tolle Prinz von Wales ſtiehlt ſeines Vaters Wild. Aber auch in der Bearbeitung, die wir leſen, ſpricht Meiſter Bach ſehr deutlich zu Falſtaff von ſeinen großen Verbindungen, von ſeinem Anſehen durch Rang und Perſönlichkeit; und Falſtaff ſelbſt ſagt, wenn ſeine Verwandlung in die dicke Hexe (Gillian von Brentford, eine bekannte Perſon in der Literatur des 16. Jahrhunderts) am Hofe kund würde, ſo würden ſie ihn aus ſeinem Fette ſchmelzen und Stiefel mit ihm ſchmieren, würden ihn mit ihrem ſpitzen Witze geißeln, bis er eingeſchrumpft wäre wie eine gedörrte Birne. Das Verhältniß zu dem Prinzen muß alſo noch beſtehend gedacht werden; allein Falſtaff ſteht von ihm getrennt wie im zweiten Theile Heinrichs IV. Nimmt man an, der Zeitpunkt unſeres Luſtſpiels ſei unmittelbar vor den Tod Heinrichs IV. gelegt und ſpiele nur die Scenen Falſtaff's mit Schaal an einem andern Orte

und unter neuen Verhältnissen fort, so lösen sich die Schwierigkeiten alle auf, sobald man sich nur die Zweifel über einige Figuren hinweggeräumt hat. Ob der Page Falstaffs derselbe ist, der in Heinrich IV. um ihn und in Heinrich V. um die Pistol und Nym ist, ist unsicher; man nimmt es am besten so; der Dichter mochte natürlich nicht die ausdrücklichen Beziehungen dieses Lustspiels zu den ganz verschiedenartigen historischen Stücken und die Voraussetzung der Bekanntschaft mit den Charakteren unnöthig häufen. Daß Shakespeare der Dienerin des Dr. Cajus den Namen Quickly (Hurtig) gegeben, wie der Wirthin in Heinrich IV., ist auffallend; daß er eine ganz andere Gestalt in ihr meinte, ist vollkommen klar. Nicht allein sind ihre äußeren Verhältnisse ganz anders, nicht allein ist sie Falstaff am Anfange ganz unbekannt, sondern auch ihr Charakter ist wesentlich verschieden; von ähnlicher Natureinfalt zwar, aber dabei gewürfelt, gelehrig, anstellig, wie die alberne betrogene Frau und Wittwe in Eastcheap nirgends erscheint. Um Falstaff selbst herum ist Alles klar. Der Feldzug nach dem Norden ist vorüber, Falstaff schleppt sich noch mit zehn Pfund wöchentlichem Lohn herum, die Pistol und Nym sind „außer Dienst“ und völlige Spitzbuben geworden, Falstaff mustert sie aus, den „verwitterten alten Diener“ Bardolph, mit dem er so lange Jahre gelebt, gibt er als Küfer dem Wirth um Hosenbande ab. Die äußere Auflösung der lustigen Gesellschaft um den Prinzen Heinrich war schon im zweiten Theile Heinrichs IV. erfolgt,

hier treffen wir ein weiteres, ſehr bedeutſames Symptom, daß ſie ſich auch innerlich, und nicht blos in dem Prinzen, löſt. In dem jungen Fenton lernen wir einen neuen, früheren Begleiter des Prinzen und des Poins, kennen; er wirbt aus Geldabſichten um die reiche Anna Page, aber er lernt bald innere Schätze in ihr kennen, die ihn ganz umwandeln; er gibt im Privatleben das Seitenſtück zu der Metamorphoſe des Prinzen ſelbſt.

Wir bringen von dieſem Satze aus ſogleich auf den Mittelpunkt und den Hauptcharakter unſeres Stückes vor. Wir haben bei Heinrich IV. geſehen, mit welcher Schärfe und Beſtimmtheit Shakeſpeare den Prinzen und Falſtaff äußerlich geſchieden und innerlich getrennte Wege geführt hatte. Er wollte Falſtaff auch in Heinrich V. wieder vorbringen und beſann ſich, ſo hörten wir vorhin eines andern. Er ließ den Fürſten in Heinrich V. ſeinen königlichen Raubzug und ſeine großartige Liebeseroberung für ſich machen, und dieſem heroiſchen Stücke ſtellte er dann dieß ganz einfach bürgerliche gegenüber, in welchem Falſtaff ſeiner alten Beutelſchneiderei auf einem neuen Wege der Liebeswerbung nachgeht. Er ſah ſich aber genöthigt, dieſe Abentheuer Falſtaffs vor Heinrichs Thronbeſteigung und Falſtaffs Ungnade zu legen, weil er fühlen mußte, daß nach dieſem grellen Falle, bei dieſer Unverbeſſerlichkeit und bei dieſer Hinfälligkeit ſeines gichtbrüchigen Alters, Falſtaff nothwendig körperlich und geiſtig zu Grunde gehen mußte. Er zeigte ihn aber getrennt von dem Prinzen, aus der

adelnden Nähe jener geistreichen Gesellschaft entrückt, ganz sich selbst überlassen und in dem Maaße mehr verfallend, als Heinrich stieg; zuletzt sogar, was kaum denkbar scheinen sollte, in seiner eigenen Schätzung gänzlich gesunken. Sobald sich dieser immer größere innere Verfall in Falstaff eben so deutlich herausstellen läßt, wie die wachsende Größe in Heinrich, so ist wohl kein Zweifel, daß dieß Stück im Gegensatze zu Heinrich V. geschrieben ist, es mag nun auf einen Anlaß von Seiten der Königin geschrieben sein oder nicht.

Der Prinz und König Heinrich hat bei den kostbarsten Gegenständen seines Ehrgeizes die höchsten Handlungen der Entsagung und Selbstentäußerung geübt, die menschliche Kraft unserer Seele abgewinnen kann, er hat seine schönsten Thaten oder ihren Ruhm von sich weggeschoben auf Andere, auf sichtbare Menschen oder unsichtbare Gewalten. Falstaff sahen wir überall auf die untersten Gegenstände einer niederen Begehrsucht gerichtet. Sein geistiges Vermögen war seinen körperlichen Trieben und Bedürfnissen untergeordnet, jede Leidenschaft war in ihrem Dienste, so wie auch hier in unserem Stücke die Liebe, in die doch sonst irgendwie ein geistiger Funke überall einzuschlagen pflegt, nur von ihm geheuchelt und vorgegeben wird in einem materiellen Zwecke. Seine vollendete Selbstsucht bezog die ganze Welt und alle Creatur nur auf sich und auf den Nutzen den er daraus ziehen könnte; sie eignete sich nach jener Theorie des Naturrechts der Thiere Alles an, ohne

Sinn für Recht und Beſitz eines Andern; ſie ſuchte die ſchlechteſten Eigenſchaften in gutes Licht zu ſetzen und die Feigheit zum Heldenmuthe zu ſtempeln. Jenes war die ernſte und ſchädliche Seite dieſes Egoismus, von der Falſtaff als der Feind und Zerſtörer der Geſellſchaft erſchien; dieſes war die lächerliche Seite deſſelben, die ihn in erſter Linie, was man ſagt, zum guten Geſellſchafter machte. Beide Seiten dieſer Eigenliebe, die ſchädliche und lächerliche, finden wir auch in unſerem Stücke vereinigt in ihm, in dem Spiele jener Werbungen und jener Art von Liebe, deren er überhaupt fähig wäre; dieß konnte leicht verführen, eben dieß zur Aufgabe und zum Mittelpunkte des Stückes zu machen. Er ſtößt auf ein Paar ſchlichte, einfache Bürgerweiber in Windſor. Sie zeigen ihm eine unbefangene Art des Umgangs und eine fröhliche Laune; dieß iſt ihm genug, ſie für deſſelben Metalls zu halten wie die Weiber ſeines früheren Verkehrs. Er umwirbt ſie im Unglauben an ihre Sitte und, da es zu glücken ſcheint, auch im Glauben an ſeine Liebenswürdigkeit. Um Liebe gilt es ihm nicht; er ſinnt nur auf Künſte, ſeine Lage zu beſſern. Die beiden Weiber führen die Schlüſſel zu den reichen Geldkiſten ihrer Männer; nur darum kommen ihm die ſchon älteren Frauen, wovon die Eine bereits eine mannbare Tochter hat, ſo hübſch vor; er will ſie zu ſeinem Oſt- und Weſtindien machen und nach beiden Handel treiben. An eine Ehrbarkeit glaubt er nicht; auf die bürgerlichen Ehemänner ſieht er mit ſeinem Ritterſtolze verächtlich

herab; es sind Weißfische einer anderen Art, die der Hecht in einer neuen Manier zu erschnappen trachtet. Selbst den Pistol und Nym ist es doch zu unehrenhaft, für einen so lächerlichen Werber die Kuppler zu machen; sie sind früher immer noch unter Falstaffs Ehre und Gewissen gewesen, aber jetzt wird er grobfühliger als sie, und nur, daß sie auf ihre Ehre gegen ihn zu trumpfen wagen, diese „Paviane" und Halbmenschen, empört ihn tief. Alles was er thue, sagt er Pistol, geschähe ja, um die Gränzen seiner Ehre abzumarken. Wohl müsse Er selbst zuweilen, seine Ehre in sein Bedürfniß hüllend, sich zu Listen und Kniffen entschließen; doch ein Pistol soll nicht seine Armuth und Gemeinheit unter dem Schirme der Ehre verschanzen wollen gegen ihn! Man muß nun Acht haben, wie er die Gränzen seiner Ehre abmarkt in dem Handel, den er anzettelt. Er fängt es so weit geschickt an, daß er bei den ehrsamen Bürgerfrauen im ehrbaren Tone wenigstens auftritt; es ist ihm um's Süßthun nicht zu Muthe, das versteckt er hinter eine männische Natur, die es ihm nicht gestatte. Dabei ist er aber so vornehm nachlässig, daß er an beide Weiber denselben Brief schickt. Der Erfolg, den er hat, bringt ihn außer sich, er bringt ihn aber auch aus all seinem Witze; seine plötzliche Selbstgefälligkeit macht ihn ganz blind. Nachdem ihn seine Eitelkeit zu der ungeheuren Einbildung gesteigert hat, sich für einen Gegenstand der Liebe zu halten, ist nichts mehr unmöglich in ihm. Er nimmt alle plumpen Schmeicheleien des Meister Bach für baare Münze; er läßt

ſich durch den wunderlichſten Auftrag nicht aufmerkſam machen; er glaubt die Frau ſich verfallen, von der er hört, daß ſie gegen einen ordentlichen, wohlgewachſenen Menſchen unbeugſam ehrbar iſt. Eitelkeit und Hochmuth machen ihn unklug aufrichtig gegen dieſen Fremden, der ihn freilich bezahlt. Seine allbekannte Schamloſigkeit hat er bewahrt, die zu dieſer Aufrichtigkeit gehört, aber ſein Verſtand verläßt ihn dabei. Zweimal läßt er ſich auf die plumpſte Weiſe prellen, baden und walken, ohne vor der dritten Schlinge im geringſten vorſichtiger zu ſein, obgleich er ſchon nach dem erſten Streiche geſagt hatte, wenn man ihm wieder ſo mitſpiele, ſo möge man ſein Gehirn in Butter braten und einem Hunde vorwerfen. Die muthwilligen Weiber ſind gegen ihn verſchworen, ſeine verachteten Diener ebenſo, ſein Page iſt beſtochen; ungleiche, aber viele Kräfte ſind gegen ihn in Waffen; er überliefert ſich ſelbſt den ſchwächſten, nachdem er über ſeine Eigenliebe einmal geſtrauchelt iſt. Beſchämung, Schläge, Dampf- und Kühlbäder, Geldeinbuße, Kneipen und Brennen, die Hörner, die er auf Andere gemünzt hat, Alles fällt über ihn und auf ihn zurück; das Bewußtſein ſeiner Schuld, die Betäubung ſeines Urtheils läßt ihn bei dem letzten Abentheuer ſogar Feen glauben und fürchten; er miskennt ſelbſt die Stimme des Pfarrers Evans und hält ihn für einen wälſchen Kobold! Wie ſich ihm zuletzt Alles enträthſelt, ſteht Er, der zu einer Selbſterkenntniß nie kommen konnte, bis zur Selbſtverachtung beſchämt vor ſich ſelber. Wenn er ihn ſo

vor sich selbst und seinem eigenen Urtheile erniedrigte, mochte Shakespeare hoffen, das Urtheil auch seiner Zuschauer über diesen Charakter mehr nach seiner Absicht zu lenken. Moralisch aber wäre das unmöglich gewesen. Von dieser Seite war er längst so versunken, daß ihm selbst die Wahrnehmung nicht einmal empfindlich gewesen wäre, wie es die Ehrbarkeit und Rechtschaffenheit war, die ihn überlistete. Daß sie zuletzt Alle über ihn herfallen und ihn mit allen lächerlichen Ausdrücken äußerlich und innerlich unleidlich, alt, kalt, verläumderisch, gottlos, der Fleischeslust ganz hingegeben nennen, dieß hätte ihn nicht schlimmer von sich denken lassen. Aber von der Seite seines Witzes war ihm noch beizukommen. Diese Gabe war es, in der er sich den Gimpeln überlegen und den Geistreichen gleich fühlte. Von dieser Seite, die unser Urtheil bestach, mußte unser Urtheil berichtigt werden; ließ ihn der Dichter auch von dieser letzten empfehlenden Seite fallen, so gab er das sicherste Zeichen, daß er ihn in unserer Achtung gänzlich auslöschen wollte. Und so steht es mit Falstaff in diesem Stücke. Man ist ihn allgemein müde und wirft ihn, nachdem er selbst seinen letzten Reiz verloren, hinweg. Er hatte der bürgerlichen Ehrsamkeit und Dummheit gegenüber weder Vorsicht noch Witz nöthig gefunden und wird von beiden übertölpelt. Er muß es selbst erkennen, daß der Witz eine Fastnachtspuppe, ein Hanswurst werden kann, wenn er übel angewandt wird; aus dem abgefeimten Witzbold wird ein „Ochs und ein Esel" gemacht, der Schnapphahn wird aus-

gebeutelt. Das kränkt ihn, daß die „Dummheit selbst ein Bleiloth über ihm wird!“ Es kränkt ihn noch mehr, daß ihn ein so einfältiger Schulmeister, daß ihn der wälsche Evans, der so unwissend wie sein kindischer Examinand ist, gehänselt hat. Sein Stern ist von ihm gewichen, findet er; das sei genug, „um der Verfall aller Lust und Nachtwandelei im ganzen Reiche zu werden!“ So vor sich selbst herabgewürdigt, erscheint er jetzt denn auch nicht allein den Mitspielenden, sondern auch dem Leser und Zuschauer so. Der Dichter hat also seine Absicht erreicht. Hazlitt, der große Bewunderer dieses Charakters, erkennt hier in Falstaff nichts mehr als einen schamlosen und dazu erfolglosen Ränkemacher, den Witz und Rede verlassen haben; er ist, sagt er, nicht mehr derselbe Mann. Aber wir haben dieselben Triebfedern nachgewiesen in diesem wie in dem früheren Falstaff; der frühere ist vielmehr nie der Mann gewesen, für den ihn Hazlitt genommen hatte.

Es ist unstreitig Shakespeare's Absicht gewesen, die moralische Lection, die er schon im zweiten Theile von Heinrich IV und in Heinrich V. gelesen hatte, hier noch einmal zu lesen. Er mochte wohl Wirkungen seines Heinrich IV. auf der Bühne sehen, die ihm nicht gefielen; er statuirte daher in Heinrich V. das grelle Strafbeispiel an Bardolph und Nym und hier läßt er den dicken Falstaff in seinem höchsten Preise sinken, den er behauptet hat, im Witze. Möglich genug, daß Shakespeare selbst im wirk-

lichen Leben Wirkungen dieſer Stücke ſah, die ihn ſtutzig, die ihn ſo nachdrücklich reden machten. Denn man muß wiſſen, daß jene Scenen, die er in Heinrich IV. ſchilderte, noch zu ſeiner Zeit auch der Wirklichkeit nicht fremd waren, daß unter Eliſabeths Regierung die Raufbolde an der Tagesordnung waren, die in Gefecht und Händel ihre Ehre ſetzten, die Burſche, die ſich wie Poins wackere Kerle auf eigene Fauſt nannten, wenn ſie auf der Heerſtraße Einen beraubten, oder wie Bardolphs Kunſtausdruck iſt, auskaſſirten, die Lotterer, die von Anderer Fleiß lebten, die Nacht zum Tage machten, gute Geſelligkeit im Trinken und Spielen, Herzhaftigkeit im Trotzen und Schwören ſuchten. Dem zur Seite kamen nun bald maſſenweiſe auf die Bühne jene Stücke der Ben Jonſon'ſchen Schule, die ganz wie dieſe luſtigen Weiber aus Intriguen, Foppereien, Prellereien und Schwänken ſehr herber und harter Art beſtanden, ganz ſich ſo in den Schichten der bürgerlich engliſchen Geſellſchaft herumdrehten und eine ſehr lockere Sittlichkeit darſtellten. Dem entgegen betonte Shakeſpeare die ſittliche Tendenz dieſes Stückes ſo ſtark, als es nur anging, wenn nicht der heitere Scherz des Schwankluſtſpiels verloren gehen ſollte. Die ehrlichen Bürgerweiber in Windſor ſind über die unverſchämte und freche Werbung des plumpen Hofmannes ganz außer ſich; ſie ſind erbost über die ſchlechte Meinung, die er von ſo achtbaren Matronen hat; ſie werden faſt an ſich ſelbſt irre, ob ſie auch etwas in ihrer Ehrbarkeit verſehen haben. Ihr gleicher

Gedanke iſt, ſich an ihm zu rächen; ſie wollen ihn lehren Tauben und Krähen zu unterſcheiden; doch haben ſie auch da den Skrupel, keinen Streich zu ſpielen, der ihrer Ehre zu nahe tritt. Auf die Ehrbarkeit der Schwänke (honest knavery) wird überall, im Gegenſatze zu den Schwänken Falſtaffs, ein großer Nachdruck gelegt. Ein Weib, ſagen ſich die zwei Frauen, kann luſtig und doch ehrbar ſein; noch am Ende des 17. Jahrhunderts gab es ein Lied, das Halliwell anführt, in dem der Vers that wives my be merry and yet honest too als Refrain wiederkehrt, unter Hindeutung auf dieſe Lehre unſeres Stückes. Daß dieſe Streiche, die Falſtaff geſpielt werden, nicht nur „allerliebſte Ergötzlichkeiten", ſondern auch „brave Schelmſtücke" ſind, kann allein den ehrlichen, wahrhaftigen, zaghaften, frommen Pfarrer zur Freude an ihnen bewegen. Dieſe Schelmerei der Einfältigen aber Ehrlichen feiert hier überall über Liſt und Einbildung ihre Siege. Die ſchlauen Eigenliebigen legen die Grube und fallen ſelber hinein; ſie iſt ſelbſt für die Einfalt zu auffällig breit gegraben, weil die eingebildete Schlauheit den Gegner Ehrlichkeit gar zu gering ſchätzt. Dieſes Sprüchwort kann als die Seele des Stückes angeſehen werden. Es iſt eine Reflexion, wie man ſie nicht wieder aus einem andern Shakeſpeare'ſchen Drama, ſondern gerade nur aus dieſem Intriguenſtücke ziehen kann. Alle Nebenhandlungen des Stückes beziehen ſich auf dieſen Satz und dieſe Lehre zurück, die mit der Hauptintrigue zum Theil nur im Ausgange verſchlungen ſind. Der ſchlaue

Wirth*), ein Großthuer voll Spott und Streichen, der sich selbst für einen großen Politiker und Machiavell hält, den der Kitzel sticht jeden zu foppen, verirt den rapierlustigen, flackrigen Doctor Cajus und den pedantischen Walisen Evans; er muß denselben Verdruß haben wie Falstaff, daß die Einfältigen, die nicht einmal englisch sprechen können, sich gegen ihn verbinden und den Durchtriebenen um seine Pferde prellen. Der eifersüchtige Fluth (Ford) giebt Geld und Namen weg und setzt seine Hausehre öffentlich auf's Spiel, nur um recht sicher seiner Frau vermeinte Untreue zu erfahren; der Lauscher an der Wand hört dafür nicht seiner unschuldigen Ehehälfte, sondern seine eigne Schande**), und leidet für die Qualen, die er ihr und selbst dem beneideten eifersuchtlosen Page und seiner schuldlosen Frau bereiten wollte, nur seine eignen Qualen. Im Hause des Page sind wieder andere Ränke gesponnen. Mann und Frau konspiriren gegen einander und gegen das Glück ihrer unschuldigen Tochter, welcher der Eine einen tölpischen Einfaltspinsel, die Andere einen wunderlichen Heiligen zum Manne geben will; sie fallen gegenseitig mit ihren Günstlingen in die gelegten Schlingen und Fenton führt die Braut heim, die eine „heilige Sünde" begangen, da

*) Diese lebensvolle Figur ist in dem lustigen Teufel von Edmonton sehr genau copirt worden.

**) Die Quelle zu der Schnurre zwischen Falstaff und Bach findet sich in Giovanni Fiorentino's Kunst zu lieben, und in Straparola's Ring.

Ehen im Himmel geſchloſſen und Weiber nicht wie Land durch Gold gekauft werden ſollen. Gleichmäßig in allen dieſen nebeneinanderlaufenden Händeln ſucht die Schlechtigkeit der Ehrbarkeit, die Schlauheit der Einfalt, die Eiferſucht der Unſchuld, die Geldgierde dem harmloſen Gemüthe Streiche zu ſpielen und ſie bekommen ihre böſe Abſicht heim bezahlt. Der unumnebelte ſchlichte Sinn iſt der ſchlechten Leidenſchaft jedesmal überlegen. Dieſer Satz aber, der die vier Intriguen zuſammenbindet, läßt ſich zugleich, wenn man das Stück, um des Hauptcharakters und ſeiner Entfaltung willen, mehr ethiſch faſſen will, auf Falſtaffs Lage und Erſcheinung vorzugsweiſe zurückbeziehen. Die Selbſtſucht, die wir als die Seele von Falſtaffs Weſen darſtellten, erſcheint auf ihrem Gipfel und in ihrer Kataſtrophe, wenn ſie, der Tugend und Einfalt gegenüber, die ihre gewöhnliche Beute ſind, in eitler Sicherheit nicht einmal die feineren Mittel der Beſtrickung mehr nöthig findet und ſich ſo in der plumpen Falle ſelber fängt. Ein Egoiſt wie Falſtaff kann keine ärgere Niederlage erleiden, als durch die Ehrbarkeit, die er nicht glaubt, und die Dummheit, die er nicht achtet. Der Dichter hat in dieſem Stücke alſo der mehr lächerlichen Seite ſeiner Eigenliebe einen lächerlichen, tragikomiſchen Fall bereitet, der der Zeit und Entwickelung nach dem erſten, komikotragiſchen Falle vorausgeht, der Falſtaff bei der Thronbeſteigung des Königs trifft, als die ernſte und ſchädliche Seite ſeiner Eigenliebe eben ihre gefährlichen Siege feiern wollte.

König Johann.

Der König Johann ist in einem bekannten Verzeichniß Shakespeare'scher Stücke von Meres 1598 erwähnt, also vor diesem Jahre entstanden. Collier setzt ihn zwischen 1596—98. Wir möchten das Stück lieber ein wenig näher zu Richard II. vor, als zu Heinrich IV. zurückschieben. Die Prosa hat darin noch gar nicht Platz gegriffen, wie auch in Richard II., der Reim hat an Einer Stelle noch Platz behauptet; Wortspiele und Concepte an nicht passenden Stellen sind hier noch häufiger als selbst im Richard. Vor Allem scheint uns die große Familienähnlichkeit des Charakters der Constanze mit dem Richard's II. für eine solche, etwas frühere Zeitbestimmung zu sprechen.

Es gibt ein altes Stück Kynge Johann vom Bischoff Bale, das spätestens im Anfang der Regierungszeit der Elisabeth geschrieben ist; es ist aber nicht allein Shakespeare unbekannt gewesen, sondern auch dem Verfasser der älteren zweitheiligen Historie von König Johann, aus der

Shakeſpeare ſein Werk bearbeitet hat. Dieß ältere Stück exiſtirt in mehreren Drucken, deren erſter von 1591 iſt, der dritte führt den Namen Shakeſpeare's auf dem Titelblatte. Dieß war eine Speculation; die Meinung Tiecks, es ſei dieß Werk eine ältere Bearbeitung aus Shakeſpeare's eigener Feder iſt nicht haltbar. Shakeſpeare folgte in dem geſchichtlichen Stoffe und all ſeinen Fehlern ganz dieſem älteren Werke und es iſt mit Sicherheit kaum mehr als Eine Stelle nachzuweiſen, aus der zu ſchließen iſt, daß er nebenbei auch die Chroniken verglichen habe. Künſtleriſch betrachtet nahm er die äußere Anlage des Stückes auf, verſchmolz die beiden Theile in Einen, hielt die Grundzüge der Charaktere feſt und zeichnete ſie ins feinere aus: er that freier, und jetzt ſchon ganz Er ſelbſt, mit dieſer Vorarbeit, was er furchtſamer und enger angeſchloſſen mit den beiden letzten Theilen Heinrichs VI. gethan hatte. Auch iſt den älteren König Johann mit Shakeſpeare's zu vergleichen eine Arbeit, die die Mühe noch mehr belohnt, als die Vergleichung Heinrichs VI. mit ſeinem Originale, weil hier ſchon der gereiftere Dichter ein mindeſtens eben ſo gutes Werk überarbeitet. Der ältere Johann iſt ein rohes, aber nicht unebenes Stück, dem der Dichter manche glückliche, dichteriſche wie geſchichtliche Züge entlehnen konnte. Es hat noch die alte Steife und miſcht noch, wie auch Shakeſpeare in ſeinen erſten Dramen that, lateiniſche Brocken ein; doch iſt es von den Wunderlichkeiten der alten Schule ſchon freier, von denen dieſe hiſtoriſchen Stoffe

überhaupt erlösten. Die Breite wird im zweiten Theile nutzlos und schleppend und hier hat Shakespeare mit trefflichem Takte kürzend abgeholfen. Die Charaktere sind für unseren Dichter brauchbar angelegt, aber entfernt nicht so durchgeführt wie von ihm. Dem Faulconbridge sind um des Redens willen Reden geliehen, die mit dieser Natur unverträglich sind. Arthur, der einmal in dem kindlichen Tone des Shakespeare'schen spricht, verliert ihn das anderemal und wird in der pathetischen Scene mit Hubert ein überlegter altkluger Disputator. Wie an seinem Sinne Shakespeare seine besten Dichtergenossen übertraf, belegt auch dieses Stück, wenn es mit seiner Ueberarbeitung verglichen wird. Shakespeare zeichnet sich und seinen Faulconbridge hinlänglich scharf und bitter als einen guten Protestanten in der schnöden Behandlung der päbstlichen Anmaßungen. Er läßt an den geeigneten Stellen dem englischen Unmuth über papistisches Regiment und Intrigue, über italienischen Ablaß und Aussaugungen den Lauf, wie es damals in London gern gehört war. Aber so weit ging er nicht, daß er aus den Klostererpressungen des Faulconbridge eine Farce gebildet hätte; das alte Stück bot ihm hier eine Scene, wo aus den aufgeschlossenen Kisten der geschatzten Mönche muntere Nonnen und Brüder herausspringen, eine Scene in ihrer Art ganz gut und für die frisch protestantischen Gemüther der Zeit gewiß sehr ergötzlich — aber unserem Dichter war in seiner unbefangenen Weise die Würde des geistlichen Standes, ja die Be-

schaulichkeit des klösterlichen Lebens etwas zu Ehrwürdiges, als daß er es in possenhaften Schwänken in den Ernst der Geschichte hätte einschieben mögen. Es sind aber auch viele andere Rohheiten in dem alten Stücke, die Shakespeare getilgt hat. Bei der Heirathsverhandlung zwischen Louis und Bianca ist dort die arme Constanze, bei der undelicaten Verhandlung der zwei Brüder Faulconbridge (I, 1.) ist ihre Mutter anwesend; der unächte Sohn bedroht nachher die eigene Mutter mit dem Tod, wenn sie ihm nicht die Wahrheit gesteht: diese Unzartheiten gingen nicht in Shakespeare ein. Noch in einer anderen Beziehung ist die genaue Vergleichung beider Arbeiten von dem größesten Interesse, um Shakespeare's ganze Tiefe in seinem dichterischen Verfahren, gleichsam im Werke und im Schaffen selbst, zu belauschen. Bei vielen Stellen des alten Stücks, wo Motive, Charakterzeichnung, Handlungen in breiter Ausführlichkeit vor ihm lagen, hat er den Inhalt ganzer Scenen in Einen Satz, in Eine Andeutung sparsam und gedrungen zusammengefaßt; er verschmäht den Ueberfluß der Deutlichkeit und läßt dem Spieler, dem Zuschauer, dem Leser etwas übrig, was sein eigner Geist errathen und hinzuthun soll. Legt man auslegend in solche knappe Andeutungen so vieles hinein, wie alle eindringlichen Erklärer Shakespeare's sich genöthigt finden, so macht dieß leicht den Eindruck ungerechtfertigter Unterstellungen einer größeren Weisheit und Fülle, als an die der Dichter gedacht haben könnte. Aber diese Vergleichungen be-

weisen es zu sprechend, daß man von materieller und sachlicher Erschöpfung nie zu viel in diesen Dichter legen kann, daß man vielmehr Mühe anzuwenden hat, das zu finden was in ihm liegt; und daß man sich nur zu hüten hat, in seine Denkweise philosophische Grundsätze und Betrachtungen einzuschieben, die ihm wie dem ganzen Zeitalter fremd waren.

Der König Johann steht nicht in äußerer Beziehung zu den beiden historischen Tetralogien, die wir bisher besprochen haben; dem Gedanken nach haben wir vorübergehend schon bei Richard II. auf eine Aehnlichkeit aufmerksam gemacht; in dieser innerlichen Beziehung werden wir überall auch in diesem Stücke den Dichter in den gleichen politischen Anschauungen arbeiten sehen, die den Ideenkreis der Historien von dem der eigentlichen Dramen unterscheiden. Sähe man von dem geschichtlichen Stoffe ab, so könnte man das Stück für eine Tragödie vom reinsten Wasser erklären, die den Gedanken so vieler antiker Trauerspiele einfach versinnliche: daß „kein fester Grund auf Blut gelegt werde und durch Anderer Tod kein sicheres Leben erlangt;“ daß der, der „seine Sicherheit in ächtes Blut tauche, nur blutige und unächte Sicherheit finden werde.“ Allein es ist auf diesen allgemeinen Gedanken nicht durchgehend der Inhalt des ganzen Stückes bezogen. Ein reiches Gewebe politischer Handlungen, die auf Einen Mittelpunkt hinzielen, schlingt sich um den Tod Arthur's herum, der zwar den Hauptwendepunkt von Johanns Glück,

aber keineswegs die einzige Urſache ſeines Glückswechſels bildet, wie er denn auch nicht einzig die Schuld des Königs iſt; aus jenen politiſchen Handlungen aber entwickelt ſich wie in Richard II. eine politiſch-ethiſche Idee von dem mehr beſonderen Charakter der leitenden Gedanken aller eigentlichen und ſtrengen Hiſtorien Shakeſpeare's.

Die politiſchen Handlungen, die wir meinen, drehen ſich um den beſtrittenen Thron von England. Nach dem Tode von Richard Löwenherz iſt in Kraft eines Teſtamentes dieſes Königs, auf Betrieb der Königin Mutter Elinor, der eigentliche Erbe Englands, der junge Arthur von Bretagne, vom Throne ausgeſchloſſen worden und Richards Bruder Johann ſein Nachfolger geworden. Die alte Elinor, ein Abſcheu an Sitten, wie ihr Conſtanze in unſerem Stücke und wie ihr die Geſchichte vorwirft, eine Ate, wie ſie das Stück nennt, die unter ihrem Gatten Heinrich II. die Söhne gegen den Vater, wie jetzt den ſterbenden Richard gegen den rechtmäßigen Erben hetzte, dieſe Elinor iſt ihres Sohnes Johann politiſcher Genius und Eingeber. Seine Nachfolge dient ihrem Ehrgeize und ihrem Haß gegen die Mutter Arthur's, Conſtanze, die nach den Aeußerungen Elinor's auch ihrerſeits den Thron für ihren Sohn nur in der ehrgeizigen Abſicht ſucht, ſelbſt zu herrſchen und die Welt zu verwirren. Conſtanze und ihr Anhang nennen Johann einen ſchnöden Uſurpator, Johann ſcheint ſeiner Mutter gegenüber im Anfang an ſein Recht zu glauben wie an ſeinen ſtarken

Besitz, die Mutter aber raunt ihm als ihr Geheimniß in's Ohr, daß sein Thron mehr auf starkem Besitz als auf seinem Rechte ruhe. Das von ihr beschaffte Testament des vorigen Königs und dessen rechtliche Gültigkeit steht als der zweifelhafte Punkt zwischen dem unzweifelhaften Rechte Ar[illegible]urs *) und der Usurpation Johann's. Ihm steht der factische Besitz zur Seite, dem Arthur und seiner Mutter die Waffenhülfe eines anscheinend edelmüthigen Freundes, des Königs der Franzosen. Wir wollen sehen, wohin die Schicksale in diesem gleichgewogenen Streite neigen, wie das Glück ab- und zufluthet, Verbindungen und politische Intriguen sich kreuzen und wohin der Dichter in allen diesen Wechseln und Verwickelungen steuert. Zuerst müssen wir die Hauptfiguren kennen lernen, die sich auf beiden Seiten einander gegenüber stehen.

Shakespeare hat durchgehends in diesem Stücke an den politischen Hauptcharakteren die Züge, die die Geschichte überliefert, sehr zum Guten gemildert, das Nachtheilige sehr verwischt; sein Johann, seine Constanze, sein Arthur, sein Philipp August, selbst seine Elinor sind bessere Menschen, als sie in der Geschichte erfunden werden.

*) Die folgende genealogische Reihe läßt das Verhältniß leicht übersehen:

Heinrich II. (Elinor, getrennt von Ludwig VII. von Frankreich.)

Heinrich. † 1183.	K. Richard Löwenherz † 1199.	Gefrey v. Bretagne (Constanze.)	K. Johann.	Eleanor. (Alfons v. Castilien.)
	Bastard Philipp Faulconbridge.	Arthur.	Heinrich III.	Blanca.

Der Grund dieſes ihm ſonſt nicht eigenthümlichen Verfahrens iſt nicht blos der, daß er dieſesmal nicht unmittelbar aus der Quelle der Chroniken ſchöpfte; es iſt auch die Abſicht dabei, die ſich aus dem Folgenden erläutern wird, zu den Trägern der politiſchen Fabel lauter Menſchen des gewöhnlichen Schlags zu haben, die die Beweggründe ihrer Handlungen nicht aus tiefgehenden Leidenſchaften, weder von ſehr edlem noch ſehr unedlem Schlage, ſondern, wie es in der politiſchen Welt zu ſein pflegt, aus Eigennutz und dem gemeinen Intereſſe hernehmen. Die häßlichen Antecedentien der Elinor und Conſtanze ſind zum Theil nur in flüchtigen, dem bloßen poetiſchen Leſer nicht verſtändlichen Andeutungen, zum Theil gar nicht berührt; aus dem älteren, thätigen Arthur der Geſchichte iſt ein thatloſer unſchuldiger Knabe geworden; der König Johann ſelbſt iſt ſehr im Hintergrunde gehalten, auch ſeinen geſchichtlichen Charakter hat Shakeſpeare gereinigt und gemildert. Wie er im Anfang erſcheint, iſt er in der Weiſe eines kräftigen Mannes gefaßt auf Alles, entſchloſſen ſeinen Thronbeſitz gegen jeden Angriff mit ſtarker Hand zu verfechten. Er iſt, wie ihn Faulconbridge noch ſpät, auf dieſe erſte Zeit zurückdeutend, erinnert, groß in Gedanken; in dem Gedanken, kann er nur meinen, das engliſche Land, das thatſächlich auf ſeiner Seite ſteht und ihm gehuldigt hat, mit aller Macht gegen jeden Anſpruch zu behaupten, das Königthum mit dem Vaterland, wie es der gradſinnige Baſtard immer thut, zu identificiren. Er

ist nicht, wie man ihn oft genommen hat, das Abbild eines brutalen Tyrannen, sondern nur der Typus der harten männischen Natur, ohne irgend einen Schmelz feinerer Gefühle, ohne irgend welche Triebfedern des Handelns, als die des Instinktes eben dieser starren Natur und des nächstliegenden Interesses. Streng und ernst, ein Feind der Heiterkeit und des frohen Gelächters, vertrauter mit finsteren Gedanken, von unruhig erregtem Inneren, hebt er sich schnell zu trotzigen Entschlüssen; von unmittheilsamer Art ist er gegen den besten Rathgeber und die beste Rathgeberin, die er hat, einsylbig und verschlossen; er ist auf seiner schlimmen Mutter gute Absicht nicht eingegangen, Constanze und ihre Ansprüche zu beschwichtigen durch Vergleich; seinem kriegerischen Mannstolze gefällt es besser den angedrohten Waffen Waffen entgegenzutragen; in seinem Kriegszuge gegen Constanze und ihren Verbündeten muß der Feind selbst die heiße Eile, die so mit Bedacht gelenkt ist, die weise Ordnung in so wilder Sache beispiellos finden. So auf sich selber stehend (lord of his presence) und mit dem großen Interesse des Landes verbündet erscheint er gefürchtet, aber nicht geliebt und begehrt; auch bietet er nirgends hin eine liebenswürdige Seite dar. Keine kindliche Pietät zieht ihn zu seiner Mutter, sondern ihre politische Klugheit; keine verwandtschaftliche Ader zu Faulconbridge, sondern seine Brauchbarkeit; zu Hubert spricht er von Liebe, wenn er ihn bedarf, und von Abscheu, nachdem sich seine Dienste schädlich erwiesen;

die Güter der Kirche sind ihm nicht heilig wenn er in Noth ist; — aber dieser Weg, nur den nächsten Vortheil in allen Verhältnissen zu befragen, führt ihn auch stufenweise dahin, das große Gut des Staates in einer anderen Zeit der Noth an eben diese mißachtete und getretene Kirche zu verrathen, das Reich an den Pabst zu verpfänden, dessen angemaßter Einmischung er zuvor in höhnischem Trotze widerstanden. Ein höherer Grundsatz hält diesen Mann und seine energische Anlage nicht aufrecht in der Zeit der Gefahr, der große Gedanke seines Anfangs verläßt ihn im Fortgang und am Ende seiner Laufbahn. Nachdem sich seine Kraft, wie er sie gegen Frankreich entwickelt, dem Pabste und der Kirche gegenüber bis zum Trotze gesteigert hat und bis zum leichtsinnigen Mordanschlag auf ein Kind, dessen Gemüthsart nie zu fürchten, von ihm nicht einmal geprüft war, sinkt sie, getroffen vom Gewissen, von Flüchen und Prophezeihungen, von äußerer und innerer Gefahr, ängstlich, mißtrauisch, abergläubisch, furchtsam zur völligen Schwäche und zu dem Maaße von Kleinmuth herab, in dem er das Vaterland ebenso wohlfeil verkauft, als er es einst in seinem Selbstvertrauen theuer gehalten und kühn vertreten hatte. Wie dieß nach und nach dahin kam unter dem haltlosen Anlehnen an jedes kleine Mittel und jeden Ausweg, werden wir nachher in der Geschichte der politischen Verwickelungen übersehen, die die Fabel des Stückes bilden.

Dem ganz politischen Verhältniß zwischen dem Usur-

pator und seiner Mutter steht das ganz mütterliche Verhältniß der Constanze zu ihrem Sohne Arthur gegenüber, auf dessen Seite der Rechtsanspruch ist. Die argwöhnische Elinor sieht in ihm eine Blüthe, die zur mächtigen Frucht reifen könnte; auch hat Shakespeare dem zarten Knaben zu seinem reinen und makellosen Gemüthe eine tiefe geistige Anlage gegeben; in jener Scene mit Hubert, die die Seele des Zuschauers mit so erschütternden Bewegungen der Furcht und des Mitleides ergreift, ist es nicht allein sein liebreiches Gemüth das die Grausamkeit entwaffnet, es ist auch ein beredter Geist voll verständiger ja listiger Umsicht, den die Angst plötzlich in ihm reift zu einer rettenden Kraft. Noch zur Zeit aber wäre kein Prätendent weniger zu fürchten wie dieser. Er wünscht sich in's Grab gesenkt, als er den Hader über sein Recht anhört. Er möchte gern ein Hirte sein, um nur heiter sein zu dürfen und machte sich gern von dem unverschuldeten Fehler los, seines Vaters Sohn und Erbe zu sein. Aber um so fester klammert sich seine ehrgeizige Mutter an den Rechtsanspruch des Kindes, das von keinem Ehrgeize weiß. Sie hat Frankreich in Waffen gerufen für ihren holden Sohn, den sie mit aller Heftigkeit des Mutterstolzes liebt; sie würde für sich und ihn weniger ehrgeizig sein, wenn die Natur ihn nicht so herrscherwürdig ausgestattet hätte. Sie selbst ist schön noch als Matrone, sie spiegelt sich scheint es nicht wenig in der Schönheit ihres Kindes und aus dem Eindruck, den sie auf die Umstehenden macht, zu schließen,

müssen selbst im äußersten gänzlich unverstellten Schmerze ihre Reize noch das Schauspiel ihres Grames heben. Sie ist ein Weib, um nicht zu sagen sie ist das Weib, deren Schwäche bis zur Großartigkeit reicht, deren Tugenden bis zur Schwäche herabsinken; sie ist, wie Johann in seiner männlichen Sphäre, ohne die geistigen und sittlichen Hülfsquellen (das hat Mrs. Jameson ganz recht gesehen, die man darüber mit Unrecht angegriffen hat), die sie im Glücke mäßig oder im Unglücke gefaßt machen könnten. Für den trotzigen Mann ist das Unglück der Stein an dem er strauchelt, für das leidenschaftliche Weib würde es das Glück sein. Die hinreißende Heftigkeit ihrer Liebe und ihres Grams läßt schließen, wie heftig sie im Haß und im Uebermuth sein könnte. Ihre groben Ausbrüche gegen Elinor, ihre sarkastisch schnöden Ergießungen gegen den Herzog von Oesterreich, da wo sie an der zweifelhaften Gränze von Glück und Unglück steht, zeugen von der sanguinischen, weiblichen, ja weibischen Fassungslosigkeit, die sie erreglich zur Furcht macht und im Glücke erreglich machen würde. Der Stachel in ihrem Munde ist selbst ihrem Kinde zu bitter und ihren Freunden zu maaßlos. Shakespeare hat in ihr das weibliche Seitenstück zu Richard II. geschildert, der im Glücke hochfahrend, im Unglück schnell verloren war. Ganz wie bei diesem springt eine tiefpoetische Ader in ihrem Elende auf und die ähnliche lodernde Einbildungskraft macht sie wie ihn in ihrem Grame schwelgen. Ganz so gefällt sie sich, in unschönen Bildern den

Tod und ſeine erwünſchten Greuel auszumalen. Ganz ſo ſpielt ſie in geiſtreichen Worten und Gleichniſſen mit ihrem Kummer. Ganz ſo ſteigt ihr Stolz und ihre Majeſtät mit dem Unglück; auf dem Thron und im Staate ihres Grams fühlt ſie ſich erhabener als ihre falſchen königlichen Freunde; und in der äußerſten Hoffnungsloſigkeit verfällt ſie dem Wahnſinn, zu dem Richard nur erſt auf dem Wege war. Wie der Ausgang, die Zerrüttung, die Agonie des Königs Johann für die engliſchen Schauſpieler, für einen Garrick, ſo iſt von Mrs. Cibber an bis auf Mrs. Siddons und Spätere die Rolle der Conſtanze immer für eine der dankbarſten Aufgaben für die Spielerinnen der engliſchen Bühne angeſehen worden. Auch bietet der Wechſel der Gemüthsſtimmungen und die Schwankungen von der höchſten Höhe gereizter Erbitterung bis zur ſanfteſten Tiefe mütterlicher Zärtlichkeit der Künſtlerin ein unendliches Feld. Im dritten Akte muß man das Shakeſpeare'ſche Stück mit den ähnlichen Scenen in dem älteren König Johann vergleichen, um zu ſehen, was Er neben ſeinen beſſeren Zeitgenoſſen war. Wie iſt der ganze gebrechliche, bebende Bau des Weibes erſchüttert, bei der erſten Nachricht ihrer Verlaſſenheit! welche Mannichfaltigkeit des inneren und äußeren Spiels in einigen zwanzig Zeilen, in denen ſie neugierig ängſtlich forſcht nach der Wahrheit deſſen, das zu hören ſie entſetzt! wie hält ſich, ſo lange ſie allein iſt, ihr Schmerz in ſtillerer Angſt, im Vorhofe der Verzweiflung! wie bricht dann erſt im Beiſein der Anderen ihr Gram in

ohnmächtige Rachsucht aus und steigert sich bis zum Fluche hinan, der ihr selber keinen Segen bringt, und wie versöhnend liegt doch hinter all' dieser unweiblichen Wuth die Folie der mütterlichen Liebe! Wie abgemessen ist in allem dem das Licht und der Schatten! Wir würden von zu heftigem Bedauern erschüttert werden mit dieser Liebe, die sich auf den Einen theuren Gegenstand lehnt, der ihr entrissen wird, wenn sie nicht unseren Antheil durch ihre Maaßlosigkeit schwächte; wir würden uns von dieser Heftigkeit des Weibes wegwenden, wenn uns die Stärke ihres mütterlichen Affekts nicht unwiderstehlich fesselte.

Diese beiden Gegner nun, haltlos und ohne innere Grundsätze wie wir sie finden, urtheilslos die Eine von zweideutigen Verbündeten, der Andere von der Einsicht seiner Verwandten abhängig, verwickeln sich dieser ihrer Natur gemäß in den Wechseln ihres Glücks in eine Reihe von unnatürlichen Bündnissen, wo immer die Schwäche und das Mißtrauen in eine nicht ganz reine Sache sich Stützen sucht und Vortheil den Vortheil zu kreuzen strebt. Johann allein, sagten wir, erscheint im Anfang auf sich selbst und auf sein Land gestellt, daher sicher, rasch und glücklich, Constanze dagegen ist in einem unpatriotischen Bunde mit dem natürlichen Feinde Englands, mit Frankreich, und in einer noch zweideutigeren Freundschaft mit dem Herzoge von Oesterreich*), der nach der Mythe des

*) In dieser Figur ist bei Shakespeare wie in dem älteren König Johann der Herzog Leopold von Oesterreich, der Richard 1193 gefan-

älteren Königs Johann Ursache am Tode des Richard Löwenherz, des Schwagers der Constanze war. Der Dichter hat das Widernatürliche dieser Verbindung von vaterländischer und verwandtschaftlicher Seite nicht mit ausdrücklichen Worten bezeichnet, weil das leidenschaftliche, aller politischen Ueberlegung fremde Weib in diesen Fehler mit eben der Unbedachtheit geht, wie Richard II. in die seinen; desto stärker verräth sich aber die innere Unaufrichtigkeit und Schwäche dieses Bundes in der Weise, die der heftig fühlenden Frau geliehen ist, in den Ausbrüchen ihres verachtenden Hasses gegen Oesterreich, nachdem er treulos ward. Des Dichters Meinung aber über jederlei englisches Bündniß mit Frankreich ist in Lear bis zu einer harten Consequenz, sie ist in diesem Stücke späterhin an einem zweiten Beispiele so nachdrücklich gelehrt, daß er sich bei dieser ersten Gelegenheit die Lehre sparen konnte. Und er that dieß hier um so besser, weil dieß Bündniß, von der Stellung Frankreichs und Oesterreichs her gesehen, eine zweite Seite hat, die er um so bestimmter hervorhebt. Beide kämpfen, wie sie im Anfang erscheinen, für das gute Recht einer unschuldigen Waise, als die ritterlichen Schützer eines schwachen Weibes, Oesterreich noch dazu zur Sühne für den Tod Richards, einen gerechten und frommen Kampf; sie leiten ihre Vollmacht von dem höchsten Richter her und könnten

gen hielt, und der Vizgraf Vidomar von Limoges, vor dessen Schloß Chalus Richard 1199 fiel, in Eine Person verschmelzen.

ſich mit mehr Recht als Johann die Diener Gottes nennen. Die doppelſeitige Natur dieſes Bündniſſes hält nun dem zweideutigen Beſitzrechte Johanns genau die Wage; dieß hat der Dichter in der gleichen, ungeſchlichteten Schlacht und in der Stellung der Stadt Angers zwiſchen beiden Prätendenten auf der Spitze gezeigt. Nun aber werfen die neutralen Bewohner von Angers den Gedanken dazwiſchen, daß Frankreich ſeinen Sohn und Johann ſeine Nichte mit einander vermählen und ſo ihren Frieden machen ſollen. Ohne anderes Motiv als das Bewußtſein ſeines ſchwachen Rechtes ſchlägt Johann auf den Rath ſeiner Mutter ein; hätte er Anfangs mit Conſtanze unterhandeln wollen, ſo hätte er ſie leicht mit der Verleihung der engliſchen Beſitzungen auf franzöſiſchem Boden zufrieden geſtellt, die er jetzt — an Frankreich abtritt! Er gibt, um Arthurs Anſpruch an das Ganze zu hemmen, einen Theil des ganzen Englands weg an Englands ſchlimmeren Feind. Und Frankreich vollends, den Chriſtenliebe und Eifer in einen Krieg getrieben, den ſelbſt der Mund des wahrhaften Engländers Faulconbridge für ehrenvoll und fromm erklären muß, verläßt das Recht der Wittwe und Waiſe und „lenkt es zum eigenen Vortheil.“ Dieſer geſchminkte Frieden aber, den Johann mit dem Meineidigen eingeht, ſoll nicht Einen Tag lang dauern. Es greift die große Macht, die von je mit aller Meiſterſchaft weltlichen, politiſchen Vortheil im Namen Gottes zu ſuchen verſtand, zwiſchen beide Neuverbündete ein, der Pabſt, der

England zur Rechenschaft über die Niedertretung der Kirche zieht und auf seinen Trotz den Bann über ihn und die Scheidung des Bundes ausspricht. Den französischen König zieht trotz seinen Scrupeln über die leichtsinnigst verspielte Treue und verscherzten Schwüre der Dauphin von England ab, indem er ihm die Ungleichheit des Gewinns und Schadens an's Herz legt, dort des römischen Fluches, hier des leichten Verlustes von Englands Freundschaft. Die arme Blanca fällt als Opfer politischer Erwägungen und ihres Uebergewichts über die Rücksichten des Hauses und Herzens. Johann, wie er einmal unbesonnen ist im Anlehnen an falsche Stützen, so ist er es jetzt im ruchlosen Wegräumen von schwachen Widersachern und im gefährlichen Aufreizen starker Widerstände. Er stellt den Mord des harmlosen Arthur an und reizt die schon beunruhigte Kirche durch neue Erpressungen. Auf diese Fehler lauscht der Legat Pandulph, der Meister Machiavellischer Staatskünste, und baut auf sie das neue unheilige Bündniß zwischen Frankreich und Rom; mit kaltem Blute speculirt er darauf, Arthurs Tod durch eine französische Invasion hervorzurufen und diese wieder durch die Eindrücke jenes Mordes zu fördern. Ein Scepter, lehrt er den unerfahrenen Dauphin, das mit unberechtigter Hand ergriffen ist, muß so gewaltsam behauptet als ergriffen werden, und der auf schlüpfriger Stelle steht, verschmäht keine noch so geringe Stütze sich empor zu halten. Der vorausgesehene Mord Arthurs, die Plünderung der Kirche wird Unzu-

friedene in England machen und dieſe Unzufriedenen werden nach jeder Gelegenheit ſpähen, den Thron Johanns zu ſtürzen; und aus dieſer Unzufriedenheit lehrt der alte Kenner dieſer alten Welt Frankreich Vortheile zu ziehen. Nach dieſer praktiſchen Weiſſagung kommt es: das Land wird ſchwierig; dem König regt ſich das böſe Gewiſſen; er läßt ſich mißtrauiſch zum zweitenmal krönen, das macht auch ſeine Großen argwöhniſch. Der Mord Arthurs kommt zu ihren Ohren, ſie fallen von dem Könige ab. Ein neuer landesfeindlicher Bund zwiſchen den engliſchen Vaſallen auf der Einen und Frankreich und dem Pabſte auf der anderen Seite knüpft ſich an, und der franzöſiſche Dauphin bereitet für die Verräther an England ſeinerſeits einen verrätheriſchen Mord. Dieweile verläßt den ſcheu und irre gewordenen Johann ſein alter Muth und ſein altes Vertrauen ſo weit, daß er von dem Pabſt ſein Land zu Lehen nimmt und in den ſchimpflichen Bund der Unterwerfung unter den giftigſten ſeiner Feinde tritt. Das ältere Stück nimmt dieſen Bund nur als eine liſtige Verſtellung, aber Shakeſpeare hat dieſen Zug nicht mehr dem gebrochenen König, ſondern nur dem ſtarken ungebeugten Faulconbridge geliehen. Der König hat ſeine frühere Raſchheit verlernt, die jetzt der Feind von ihm gelernt hat; er hat ſeinen verſtockten Eifer gegen arme Propheten gekehrt, nur um ſeine abergläubiſche Furcht zu betäuben; ſein kräftiger Sinn iſt erloſchen. Die Unnatur all dieſer verwickelten Bündniſſe zeigt ſich übrigens nun

schnell; der Bund zwischen England und Pabst, der zwischen Pabst und Frankreich, der zwischen Frankreich und den englischen Vasallen, sie alle lösen sich plötzlich und ohne daß der Zweck eines einzigen erreicht wäre; sie schlagen überall zu der natürlichen Feindschaft um, die die gesonderten Interessen bedingen.

In diesen Irrungen und Verwickelungen, diesen Hin- und Wegneigungen, Verbindungen und Verfeindungen herrscht der Eigennutz und Vortheil, der Lenker aller politischen Dinge. Ihn schilt Faulconbridge feierlich bei dem ersten Bunde zwischen Johann und Frankreich, bei dem Bundesbruch Philipps gegen Constanze, den Urheber dieser doppelten, gottlosen Handlungsweise, ihn den Mäkler der alle Treue bemakelt, den täglichen Gelübdebrecher, der Alles von Allen gewinnt, Alle um Alles betrügt, ihn die Schwerkraft der Welt, die, an sich gleichgewogen und geschaffen eben auf ebenem Grund zu rollen, von ihm, dem Eigennutz, dem Interesse abgelenkt wird von ihrer vorgesetzten Richtung. Dieser Gewalt, dieser Lenkkraft aller Bewegung gibt sich hoch und niedrig mehr oder weniger willig dahin. Den König Johann und die Constanze treibt die Macht der unmittelbaren Natur, die Grundsatzlosigkeit, der Mangel an sittlichem und patriotischem Kern, nach ihren Anerbietungen zu greifen; die französischen Fürsten folgen ihren Eingebungen mit einer Ueberlegung, die das sittliche Gegengewicht niederkämpft; der Herzog von Oesterreich steht feige immer neben dem Starken und läßt sich mit-

ziehen; der päbſtliche Legat iſt der Meiſter, der dieſe Bewegungskraft in ſeine Hand zu nehmen und nach eigenem Sinne zu lenken denkt. Wie verhalten ſich nun zu den Irrungen und Ablenkungen dieſer Macht und zu der in ihr befangenen Welt der Politik die Menſchen, in denen das Feuer der Moralität und des ächten Patriotismus nicht ganz erloſchen iſt? Shakeſpeare hat in vier Abſtufungen dieſen Gegenſatz einer beſſeren Menſchheit jenen abhängigen Sklaven des Intereſſes gegenüber geſtellt.

Der junge Arthur iſt dieſer Welt der Schuld und der Selbſtſucht in unbefleckter Unſchuld gänzlich fremd. In dieſem Ringen der feindlichen Kräfte dringt nur der Mißklang des äußeren Haders an ſein Ohr und ſchon der iſt dem „heiligen Geſchöpfe“ unerträglich. Die Uebermacht der engelreinen, unverſuchten und unverſehrten Natur drängt das zarte Weſen aus der geräuſchvollen Welt, für die er kein Verdienſt und kein Herz hat, frühe heraus; es iſt, als ob er ſeinem Hüter Hubert die Verſuchung zu einer üblen That hinwegräumen wollte, indem er ſich ſelbſt wohlwiſſend in die Gefahr der Selbſttödtung begibt, in der er erliegt. Es kommt in Shakeſpeare's Stücken häufiger vor, daß die kindliche Unſchuld in dieſer Weiſe einem tragiſchen Schickſale verfällt: es iſt ſo mit den Söhnen Eduard's in Richard III., mit dem kecken heldenmüthigen Knaben des Macduff, mit dem Mamillius im Wintermährchen und mit dieſem Arthur. Shakeſpeare hat grade dann dieſe Unſchuld immer in den allerreizendſten Farben

gemalt; er hat nicht das leichteste Stäubchen auf die sittliche Unbeflecktheit dieser Gestalten geworfen, ja er hat jedesmal noch ein Interesse an der intellectuellen Begabung derselben hinzugefügt; alle diese jugendlichen Wesen sind von vorreifer Entwickelung und frühklugem Geiste. Wie verträgt sich der bedauernswerthe Untergang dieser Geschöpfe mit den Forderungen der poetischen Gerechtigkeit, die dem Dichter, wie wir überall gesehen haben, so sehr am Herzen lag? Einer sittlichen Gerechtigkeit konnten sie nicht erliegen; wie könnte man der kindlichen Unschuld Schuld leihen und Vergeltung üben, wo keine Thaten begangen sind? Dem Dichter war gleichwohl, in dem historischen Stücke von Richard III. z. B., in dem Stoffe der Tod der Söhne Eduards auferlegt; er konnte dem nicht ausbeugen. Was that er, um Gemüth und Phantasie mit dem grausamen Geschicke auszusöhnen? Er fügte sich dem frommen Volksglauben, der da sagt, daß Gott die liebsten Kinder immer am frühesten zu sich nähme, und dem anderen, der in Richard mehrfach ausdrücklich ausgesprochen ist, daß frühkluge Kinder nicht alt würden. Er zeichnete diese schuldlosen Seelen gleich in so engelreiner Vollendung, daß sie für diese niedere Welt zu gut erscheinen, daß sich zu dem Mitleid und Schmerz über ihren Ausgang das Wohlgefühl mischt, sie den rauhen Berührungen dieses Lebens entzogen zu sehen. Und dieser Dichter kam Voltairen wie ein trunkener Wilder vor!

Der schuldlos reinen Natur ist es am besten, den Be-

irrungen der politiſchen Welt entzogen zu ſein, das iſt eine Lehre, die ſelbſt der Meiſter aller Politik, Machiavelli, gelehrt hat. Aber nicht jeder iſt in der Lage, ihnen durch gewaltſame Schickſale entzogen zu werden, oder ſich ihnen freiwillig entziehen zu dürfen. Den edlen Salisbury theilt die moraliſche Natur und die politiſch-vaterländiſche Pflicht in ſeinem Inneren und bereitet ihm einen Seelenkampf, der zu Fehltritten verführt, die doch wieder kaum für Fehltritte gelten können; die rechte Linie des Handelns in ſolchen politiſchen Verwirrungen ſoll ausdrücklich als eine feine, als eine ſelbſt von dem richtigſten moraliſchen Sinne nicht immer richtig gefundene dargeſtellt werden. Als der Verrath Frankreichs an Conſtanze und Arthur begangen iſt, erſcheint Salisbury als der feinfühlige Mann, dem dieſe Unthat gerade an's Herz dringt; er blickt trauernd auf den beraubten Prinzen und hält ſeine Thränen nicht zurück. Als die Hinrichtung Arthurs zu ſeinen Ohren kommt, trennt er ſich raſch mit anderen Vaſallen von des Königs Sache; er will mit ſeiner reinen Ehre des Königs befleckten dünnen Mantel nicht füttern. Da ſie vollends vor Arthurs Leiche ſtehen, macht der Ausbruch ſeines ſittlichen Abſcheus vor dieſer Mordthat ſelbſt den Baſtard ſtumm. Er will ſeine Seele nicht in dem Dienſte eines ſo blutigen Mannes laſſen, der Geruch der Sünde erſtickt ihn, er gelobt dem Gemordeten Rache und tritt mit dem Feinde Englands, mit den Franzoſen, in Bund. Das moraliſche Zartgefühl verlockt zu einer That, die im vaterländiſchen

und politiſchen Sinne eine Frevelthat iſt; aber der edle Mann thut ſie auch nicht ohne einen ſchweren Zweikampf zwiſchen Noth und biederer Rückſicht; der Sturm der Seele, die großen Triebe, die in ſeinem Buſen ringen, brechen in ein „Erdbeben von Edelmuth“ aus und er beweint abgewandt die Schande der nothgedrungenen Wahl, des Vaterlandes Boden in den Reihen ſeiner Feinde zu betreten. Es bedarf nachher kaum der Kunde, daß der widernatürliche Bund mit dem Landesfeinde ihm den Tod von eben dieſem fränkiſchen Dauphin droht, der ihm ſo große Worte der Bewunderung zollte, um ihn den Weg der „verdammten Flucht“ zurückmeſſen, die Bahn der Abirrung verlaſſen und in Gehorſam zu dem Könige und der Sache des Vaterlandes zurückkehren zu machen.

Der große Vaſall ſteht ſeiner bloßen geſellſchaftlichen Stellung nach der politiſchen Erwägung nahe, der kleinere Diener des Königs, Hubert, erſcheint nur in einem perſönlichen Verhältniſſe zu dem Könige; Salisbury ſieht ſich in bitterem Kampfe zwiſchen den Pflichten gegen das Vaterland und dem Triebe eines tief erregten Abſcheues, der auf ſittlichen Grundſätzen ruht; Hubert hat nur einen Kampf zwiſchen der gewöhnten Dienſtpflicht und einem halbwachen Gefühl und Gewiſſen zu beſtehen, das nie zuvor zur Rede gerufen war. Der gedankenloſe Mann der Lehnstreue, von ſeinem Könige in mündlichen Winken zum Morde, in ſchriftlichem Befehle zur Blendung Arthurs angeſtiftet (in jener Scene, von welcher Steevens ſehr richtig ſagt, daß

keine Geschmacksänderung ihr schaden, keine Zeit von ihrer Schönheit etwas abziehen könne) folgt dem Gange seiner Gewohnheit an blinden Gehorsam, bis Arthurs Anblick und Flehen die schlummernde gute Natur in ihm wach ruft. Er sucht nun dem eben so stumpfen, obwohl eben so wenig ganz unzugänglichen Gewissen des Königs nahe zu kommen, um die Rücknahme des Befehls zu erwirken oder für seinen Ungehorsam Entschuldigung zu finden. Den scharfen Stachel des sittlichen Bewußtseins, das Salisbury dieses Mordes wegen sogleich von seiner Treue gegen den König schied, empfindet er nicht. Er fällt nicht, wie dieser, im höheren Drange des Gehorsams gegen göttliche Satzung, in Widersetzlichkeit von dem König ab; er bewahrt sich so vor dem Bruche mit dem Vaterlande, aber der Makel des Mordverdachtes bleibt auf ihm hängen, über den ihn die abgefallenen Vasallen mit dem Tode bedrohen. Es ist sehr fein, wie hernach der Graf Melun die verrätherischen Mordplane des Dauphins gegen diese englischen Vasallen verräth, zum Theil wegen seiner englischen Abkunft, zum Theil (diesen Zug hat Shakespeare dem älteren Stücke hinzugegeben) aus Liebe zu diesem Hubert. Es wirft dieß eine Achtung auf den von ihnen zu leicht verworfenen Mann zurück, der nun in eben dem Grade, von der Seite seines edleren Gemüthes her, ihr Retter wird, wie er vorher durch den Anschlag, den der König, auf sein rohes Aussehen bauend, durch ihn auf Arthur machen ließ, der Mitschuldige an dessen Tode ward.

Der jungfräuliche Arthur erlag unter den politischen Kämpfen, in die er gestellt war; der männliche Salisbury wird durch moralisches Feingefühl in seinen politischen Schritten, der rohere Hubert durch seinen treuen Diensteifer in seiner höheren sittlichen Pflicht beirrt; den Bastard Faulconbridge führt sein gerader vaterländischer Sinn, ein derber Verstand und ein scharfer, aber nicht allzuzart gewobener moralischer Instinkt durch diese Wirren mitten hindurch. Der Dichter läßt ihn nicht allein unverrückbar nach dem Leitstern sehen, der in diesen Verwickelungen des politischen Lebens allein führen muß, sondern er hat in seinem Charakter auch die Art von Natur bezeichnet, die zu dieser ungeirrten Steuerung in einem so stürmischen und gefahrvollen Meere die geschickteste ist. Der Bastard Faulconbridge ist unter Shakespeare's Humoristen derjenige, in dem der Dichter den ernsten und heiteren Sinn, nicht, wie in den meisten übrigen, gesondert und den letzteren gewöhnlich im Uebergewichte, sondern in einer engen und steten gleichgewogenen Verbindung zeigt. Seine Redeweise durchweg, auch in den gehobensten, feierlichsten Stellen, trägt die Manier des gesuchten, scharf zeichnenden, kontrastirenden Ausdrucks eines an Witz und bittre Sarkasmen gewöhnten Skoptikers. Aber da er durch das Geschick gleich Anfangs in die rührige Staatswelt gestellt ist, so lassen ihm die Thaten und Geschäfte keine Zeit, dieser munteren Ader zu fröhnen und sein tiefer Ernst zu wirken und zu schaffen hält daher dem müßigen Hange zu tändeln und zu

ſcherzen überall die Wage. Sein Gang durch die tragiſchen, der komiſchen Laune ſo wenig Nahrung bietenden Ereigniſſe iſt ein umgekehrter, als der des Königs Johann. Dieſer beginnt mit Kraft und königlichen Gedanken und endet in Schwäche, der Baſtard ſpringt leichtgemuth in das weitere Leben, das ſich ihm öffnet und wächſt fortwährend in Ernſt und Kraft bis zu einer tragiſchen Größe. Er blickt in ſeinem erſten Monologe ſcherzhaft auf ſeine neue Würde; ſeine Heiterkeit wird zu einer bitteren Ironie in dem zweiten Monologe (II, 2) nach der leidigen Erfahrung des franzöſiſchen Treubruchs an Conſtanze; in dem dritten Monologe (IV, 3) iſt er durch den trüben Verlauf der Dinge ſchon zu der ernſteſten Betrachtung geſteigert; und zuletzt nimmt er, in Kraft und perſönlicher Bedeutung immer ſteigend, die Leitung der großen Staatsangelegenheiten ganz an ſich und ſchließt mit dem tragiſchen Entſchluſſe, den Shakeſpeare in einer antiken Größe der Geſinnung allen ſeinen treuen Dienern, dem Horatio und Kent wie dieſem Philipp geliehen hat, ſeinem geſtorbenen Könige nachzufolgen. Das Metall, aus dem dieſe Geſtalt geformt iſt, iſt das ähnliche männiſche Weſen wie in Johann. Das ältere Stück hat den Stempel dieſes Charakters ſchon geliefert, Shakeſpeare hat ihn zu einem wahren Kunſtwerke erſt ausgearbeitet. Schon dort iſt er geſchildert als ein kühner Tollkopf, rauh und waghalſig; er iſt ein wilder, unerſchrockener Krieger, deſſen Trotz zu ſtolzer Prahlerei anſchwillt, von geradem, derbem Naturſinn, von grobkörnigem

Verstande und ebenso geköperten Sitten, der Gegensatz gegen die schlauen, wägenden Diplomaten, gegen die treubrüchigen Zungendrescher, gegen alle Modesitte und Convenienz, ein Bastard der Zeit, die auf alle diese Künste gestellt ist, wie er ein Bastard von Geburt ist. Shakespeare ist auch in diesem Charakter mit dem Gedanken über Schein und Wesen, über ächte Natur und Convenienz und Vorurtheil beschäftigt. Faulconbridge ist in dem seltenen Falle, zwischen der ächten Geburt von einem gleichgültigen Vater oder der unächten von dem berühmten Richard Löwenherz gleichsam wählen zu dürfen. Gleich diese erste Einführung entwickelt seinen Charakter, der an wesenhafter Ehre mehr als an conventionellen Formen hängt. Er ist eingebildeter auf die in den Augen der Welt schimpfliche Erzeugung von einem ruhmvollen und großen, als auf die ehrenvolle legitime Abstammung von einem unbedeutenden Vater; er hat lieber ein Vollgesicht von dem kräftigen Helden anerzeugt, als ein Halbgesicht wie sein Bruder aus gesetzlicher Geburt. Sein häuslicher Fall hat eine Aehnlichkeit mit dem geschichtlichen Verhältnisse König Johanns. Er ist der älteste Sohn und Erbe seines angeblichen Vaters, aber der jüngere Bruder klagt ihn der Unächtheit an und bedroht so sein Erbe. Der Bastard möchte gern die Ehre seiner Mutter und sein Vermögen bewahren, gern auch einen so glorreichen König zum Vater haben. Sein derber Sinn entscheidet für die Pietät gegen einen so edlen Vater und eine angeborene Ehre, die ihn zu höheren Ehren zu rufen

verſpricht, wider die Aechtheit der Geburt, wider die Ehre der Mutter, wider Erbſchaft, Beſitz und Intereſſe. Er gefällt ſich, wie ſich auch Johann nennt, Herr ſeiner ſelbſt zu ſein und ſein Glück ſeinen Verdienſten zu verdanken, wie es Johann konnte, wenn er in ſeinem königlichen Berufe ſo großſinnig aushielt wie im Anfang. Die gröbere Moral des Baſtards paßt auf beide gleichmäßig, die er als ſeinen Katechismus ausſpricht: „Was iſts? ſagt er, ein bischen über, ein bischen neben das Recht, dem Fenſter hinein oder über die Hecke; wer nicht bei Tag kann gehen, muß in der Nacht, und haben iſt haben, wie man es auch erhält. Nah oder weit vom Ziele, wohl gewonnen iſt immer wohl geſchoſſen.“ Es iſt dieſem weltſinnigen, nicht liebenswürdigen aber achtungerzwingenden, von einer ſubtilen Moral ſehr weit entfernten, aber aller Unehrbarkeit noch viel unzugänglicheren Manne gemäß, daß ihm der Dichter nur gelegentlich einfallen läßt, fromm zu ſein; daß er ihm eine übermäßige Ehrfurcht vor der Kirche ſo wenig beilegt wie Johann; daß er, von dieſem dazu erſehen, die Befehle, die Geiſtlichkeit zu brandſchatzen und ihre Säcke zu ſchütteln, zweimal mit Freude und Erfolg ausführt; daß er den Trotz ſeines Königs gegen den Pabſt, den jener nur in ſeinem Glücke wagt, in Gefahr und Unglück nur in ſo ſchnöderem Widerſpruche aufrecht hält. Wenn der engliſche Nationalcharakter perſonificirt gedacht werden, wenn man ſich den Begriff des John Bull nach dem damaligen Stande der Volksbildung und des Volkslebens entwerfen ſollte,

so würde man sagen, daß in dem planen, plumpen, anspruchlosen Faulconbridge, diesem ungeschmückten Gradaus von gesundem Menschenverstand, derber Tüchtigkeit und natürlichem Wohlgefühl und Witz, die Züge des englischen Volksindividuums so zusammengefaßt sind, wie es gerade in einem Trauerspiele dieses Inhaltes verlangt wird, wo diesem Repräsentanten des Volkes die Aufgabe gestellt ist, im Sinne des Volkes sich in den kitzlichen politischen Händeln zu entscheiden, in denen sich die Schlechten verderben und die Guten verwirren.

Folgen wir zum Schlusse diesem ächten Sohne Englands auf seinem Wege durch die unebenen Wilderungen der Politik, in die ihn seine anfängliche verwandtschaftliche Verbindung mit dem Könige mitten hinein reißt. Er bespiegelt sich zuerst in seiner Ritterwürde, in der neuen Vornehmheit, die ihm nie zu Gesicht stehen wird; die ächten Söhne der Zeit und ihre Sitten, die er sich nun aneignen soll, sind ihm so zuwider wie sein schwächlicher Bruder; er will sich aber auch mit diesem Gifte nur vertraut machen, nicht um Betrug zu üben, sondern um ihn zu meiden. Er macht dann den Lauf des Krieges mit bis zu dem Bunde Johanns mit Frankreich, der England um einen Theil seines Besitzes und Constanze um Frankreichs Hülfe bringt. Partheilos spricht er hier das Urtheil des unbeirrten Gradsinnes über dieses tolle Bündniß, in dem Johann seine Habe theilt und Frankreich seine Ehre besudelt. Sein Selbstgespräch am Ende des 2. Aktes, ganz Shakespeare's

Zusatz, bezeichnet scharf den Gott dieser Welt, den Eigennutz, der alle diese Knoten schürzt und löst; er selbst will ihn anbeten, da er sieht, daß Alles diesem Abgott huldigt. Aber damals, als er für die lustige Ehre seinem Bruder sein Land dahin gab, hat er schon zu gut bewährt, daß er zu diesem Götzendienste nicht im Ernste geschaffen ist. Das alte Stück macht den Bastard in dieser Scene verliebt in Blanca; Shakespeare hat diesen Zug einsichtig hinweggelassen, damit sein Urtheil, das uns in allen diesen Händeln leiten soll, nicht durch eigenes Interesse irgendwie verfehrt werde; sein grimmiger Ausfall auf Oesterreich, im Sinne der Feindin Constanze, bleibt so der ganz reine Ausdruck des ehrenhaften Mißfallens an unnatürlichen Verbindungen, ja der Freude an ihrer Störung und der Absicht auf ihre Auflösung. Es kommt die Zeit, da die Vasallen von Johann abfallen über Arthurs Mord. Er steht erschüttert über dem blutigen und verdammten Werke, aber er hütet sich, ehe er vollen Aufschluß hat, den Baronen Recht zu geben. Er will sie nicht noch mehr reizen zu dem Schritte des Abfalles vom Vaterlande, den er auch nicht billigen würde, wenn der Mord erwiesen wäre. Dafür kehrt er auf Hubert die ganze Verdammniß seines Urtheils, wenn er die That gethan; er glaubt der Stimme der Ehre, da er sie leugnet*). Seine Treue zu dem Könige geht weiter, als

*) Colley Cibber hat um 1744 in seiner papal tyranny den König Johann verarbeitet und nach seiner Meinung verbessert; er läßt hier

daß er sie, wie Salisbury, um eine unerwiesene Schuld bräche; nie wäre sie so weit wie Huberts gegangen, einen Befehl oder Wink, wie jenen zu dem Morde Arthurs, schweigend und folgsam hinzunehmen. Wie verwickelt aber der Fall ist, das empfindet der sonst seines Weges so sichere Mann nicht weniger als die anderen; er fürchtet, sich in den Dornen und Gefahren dieser Welt zu verlieren; er preist den glücklich, dessen Gurt und Mantel in diesem Wetter aushält; er sieht, daß auf keiner Seite viel Ehre und Segen zu holen ist. Er zeigt es gleich bei dem folgenden Anlasse, wie wenig er, des Königs treuester Diener, des Königs Schmeichler ist. Wie er ihm seinen sittlichen Abscheu bei einer Anmuthung, wie die an Hubert, gesagt haben würde, so sagt er ihm seinen politischen Tadel über sein schmähliches Bündniß mit Rom; dem Patrioten dünkt es unleidlich, daß Angriffswaffen mit guten Worten und Vergleichen begegnet werde, daß ein seidener verhätschelter Junge, wie der Dauphin, seinen Muth auf diesem kriegerischen Boden weiden soll! Er ruft des Königs alte Unerschrockenheit und sein Vertrauen zurück und tritt stellvertretend in diese Eigenschaften ein, da er sie in dem Könige verloren sieht. Nicht der König, aber Er ist's, der nun wachsam wie der Adler über seiner Brut schwebt, um herabzuschießen auf Alles, was sich dem Neste nahet. Er eilt, so viel an ihm liegt, das Bündniß zwischen seinem Könige

---

den Bastard Hubert im Eifer erstechen; so kopflos lasen diese Meisterer ihren Meister!

und dem Papſte zu zerſtören, wie er früher den Frieden zwiſchen ihm und Frankreich ſtörte; zugleich ruft er die abtrünnigen Großen zur Pflicht und zur Scham, „die Neronen, die den Schoos der Mutter England zerfleiſchen wollen.“ Und ſo iſt auch ſeine Mahnung an ſie, als ſie reuig zurückgekehrt ſind, Zerſtörung und Schmach mit ihm aus dem ſchwachen Thore des erſchlafften Landes zu ſtoßen. Er identificirt überall, ſo lange des Königs Gebot nicht mit dem göttlichen Gebote in Streit kommt, den König mit dem Vaterlande. Dem König fängt ſein Unſtern an zu leuchten, als er ſich an ſeinem Vaterland durch den franzöſiſchen Heirathsbund verſündigt; er fällt ſeinen tragiſchen Fall auf Anſtiftung der Kirche, da er das Vaterland an eben dieſe Kirche verräth; und ebenſo kann auch bei Conſtanzens Kronanſpruch kein Segen ſein, da ſie mit dem Landesfeinde im Bunde iſt. Des Königs Fehler am Vaterlande alſo fällt auf ſein Haupt; dagegen ſoll des Königs Fehler, iſt Faulconbridge's Meinung, nicht von dem Vaterlande gebüßt werden. Er hält daher treu bei ihm aus durch dick und dünn; „ein wenig über, ein wenig neben das Recht“ gilt ihm gleich; Erhaltung und Stärke des Landes iſt ihm mehr als die Rechtmäßigkeit der Krone, die er bei Arthur ſieht; viele tauſend Sorgen ſieht er in der höchſten Verwickelung zur Hand, aber die größte iſt ihm, daß der Himmel drohend auf dieß Vaterland herabſieht. Zu ſeiner Rettung ſpannt ſich ihm jeder Nerv an und am meiſten dann, als er ſeinen König am meiſten verfallen ſieht. Das

Vaterlandsgefühl hält ihn beim König, wo den edlen Salisbury das Rechts- und Sittengefühl von ihm löst; Jeder von beiden weiß, daß er nur halbwegs auf rechtem Wege ist; der Bastard verflucht den Mord und verwünscht die Unterwerfung unter Rom, Salisbury beweint mit männlichen Thränen die Nothwendigkeit eines Staatsverbrechens, mit dem er den Staat retten will. Der moralisch feiner fühlende Mann macht den gröberen politischen Fehler, der gröbere Politiker steht auf der sittlich unreineren Seite, aber in völliger Unerschüttertheit der Ueberzeugung, daß in solchen Conflikten das Vaterland und seine Selbständigkeit und Erhaltung der einzige Wegweiser sei, dem man folgen müsse. Er hat den Eigennutz, das Interesse, den Vortheil als den Stern entdeckt, der über der politischen Welt lenkend gebietet; soll es so sein, dann sei in letzter Instanz der Vortheil des Vaterlandes der, vor dem jeder andere schweige. Darum soll in der Meinung des Dichters wie seines Faulconbridge nicht fremde Politik und nicht das Schwert des Feindes einheimische Schäden heilen. Die herzliche Eintracht mit einem natürlichen Gegner läßt er nicht gelten, und die heimische Unzufriedenheit im Bunde mit fremder Propaganda, sei es auch gegen innere Willkühr und Tyrannei, ist ihm ein Anblick voll Schmach und Unehre. Eine prachtvoll einprägliche Lehre für uns Deutsche, für die erst Staat, Politik und gemeinsames Volksthum und Volksglück beginnen wird, wenn wir den

Schluß dieſes Stückes, der zugleich ſeine Seele iſt, verſtehen, auf uns anwenden und nach ihm handeln wollen:

Dieß England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers ſtolzen Füßen liegen,
Als wenn es erſt ſich ſelbſt verwunden hatt.
Nun dieſe ſeine Prinzen heimgekommen,
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr; nichts bringt uns Noth und Reu,
Bleibt England nur ſich ſelber immer treu.

Heinrich VIII.

Wir haben schon früher gesagt, daß Heinrich VIII. um einige Jahre jenseits der Periode in Shakespeare's Leben und Dichtung liegt, die wir gegenwärtig besprechen. Die oberflächlichste Lektüre läßt den Leser in diesem Stücke sogleich einen anderen Ton hören, als in den früheren. Die Schreibart ist dunkel und gedrungen, die Perioden lang und parenthetisch, der Vortrag selbst in erzählenden Stellen gekünstelt und darum doch nichts weniger als glatt, der Vers mehr als in anderen Stücken weiblich schließend, die Cäsur häufig gegen das Ende gerückt. Das Stück ist nach Colliers Untersuchung im Winter 1603—4 entstanden, erst nach dem Tode der Elisabeth, und im Sommer 1604 im Globe aufgeführt. Später ist es 1613 unter dem Titel all is true (Alles ist wahr), auf den der Epilog anspielt, erneuert worden; bei dieser Gelegenheit entzündete sich bei der Abfeuerung einiger kleiner Kanonen das Theater und der Globe brannte ab. Nach dieser Zeitangabe

sieht man also, daß Heinrich VIII. fünf Jahre hinter der Periode liegt, in welcher Shakespeare die übrigen englischen Geschichtsstücke schrieb. Dieß ist indeß eine so kleine Zeit, daß man es an sich nicht unwahrscheinlich finden wird, er könnte sich bei Abfassung des Stücks an jene Reihe seiner Historien erinnert und den verwandten Stoff in einem Rückblick auf dieselben behandelt, dem Hauptgedanken nach an sie angeschlossen haben. Dieß war es, was wir oben im Eingang zu diesem Abschnitt über die historischen Stücke behauptet haben.

Es ist auf den ersten Blick unverkennbar, daß Heinrich VIII. ein Fest- und Gelegenheitsstück ist, wie der Sommernachtstraum und der Sturm; in keinem anderen Stücke hat Shakespeare so viel Schauwerk, Ceremonie und Pomp gehäuft; hier sind Bankette und Masken, Prozesse, Traumerscheinungen, Krönungs- und Taufseste. Die Gattung der Maske, die wir beim Sommernachtstraum erwähnten, ist in diesem Stück mit der Historie, zwei ziemlich verschiedenartige Dinge mit einander verbunden. Auch ist der Eindruck ein befremdender. Kein Stück scheint so lose verbunden in seinen Theilen wie dieses, keines so sehr jedes Gedankens ermangelnd, der das Einzelne verknüpfte. Da erscheint zuerst Buckingham in ränkevollen Anschlägen auf Wolsey, die sich gegen ihn selbst kehren; er tritt schon im zweiten Akte von dem Schauplatz ab. Dann enthüllt sich in der Königin eine neue Feindin des Cardinals und seine Machinationen bringen sie um Thron und um Gatten.

So weit verbinden sich Handlungen und Figuren wenigstens äußerlich um die Person des Cardinals, aber auch Er tritt schon im dritten Akte ab, um nicht wieder zu erscheinen. Nach den äußeren Fäden der Handlung ist die Fortsetzung des Stücks, die Verheirathung Heinrichs mit Anna Bullen nur durch einen Zufall, die Feindschaft zwischen Cranmer und Gardiner gar nicht an Wolsey's Person geknüpft; beide Verhältnisse stehen unter sich wieder scheinbar in gar keiner Beziehung. Die Geburt und Taufe der Elisabeth folgt schließlich als ein neues Nebenwerk, das wohl eine natürliche aber keine ästhetische Folge an das Vorhergehende knüpft, das mit der Person Cranmer's wieder nur durch die Pathenlöffel verbunden scheint, die der Gevatter dem Täufling zu schenken hat. Die äußeren Fäden, sagen wir, fehlen schon, um diese Handlungen unter sich aneinander zu knüpfen, aber die inneren scheinen sich noch mehr jedem Versuche zu versagen, der hier einen Zusammenhang nachweisen wollte. Aeußerlich lassen sich die Fäden, wenn auch durchaus nicht auf eine einheitliche Handlung, so doch noch auf die Eine Figur Heinrich's VIII. zurückbeziehen; geistig betrachtet aber scheint dieser Benenner des Stücks grade am wenigsten Anspruch zu haben, auch der eigentliche Beseeler des Stücks zu heißen. Auf eine eigenthümliche Weise verflüchtigt sich der plastische, lebenvolle und bewegte Gang der drei ersten Akte, der sich um drei scharf charakterisirte interessante Figuren dreht, in den beiden letzten Akten zuerst in be-

wegungslose Schilderei, zuletzt selbst in einen förmlichen dramatischen Spiritualismus. Der vierte Akt enthält nichts als die Krönung der neuen und den Tod der alten Königin. Der fünfte nimmt in dem Handel zwischen Gardiner und Cranmer einen kurzen Anlauf zu einer Handlung, die aber abreißt; der Hauptmoment ist die prophetische Rede Cranmers über dem Täufling. Wenn man das außerordentliche Gewicht fühlt, das in diese Rede gelegt ist, so ist man geneigt, auf ihr als auf einem Hauptzielpunkt des Stückes zu weilen. Diesen Zielpunkt bildete dann noch sonderbarer die Prophezeihung einer Zeit und eines Zustandes, der weit hinter der Gegenwart liegt, in welcher das Stück spielt; es bildete ihn eine Rede, auf die und auf deren Anlaß in der That das wenigste in den vergangenen Thatsachen des Stücks hinzuarbeiten scheint. Findet man bei diesen Erwägungen sich wieder irre gemacht, so kann man sich gleichwohl dem Eindruck einer großen und schweren Bedeutsamkeit dieser Rede nicht entziehen. Es war verzeihlich, wenn man das ganze Stück blos als ein Compliment für Elisabeth nahm, wenn man die Person ihres Vaters nur zum Gegenstande des Stücks genommen dachte, um aus seiner Regierungszeit die Ereignisse auf die Bühne zu bringen, die der großen Königin ihre Entstehung gaben, wenn man die großartige Schmeichelei gradezu als den Hauptzweck des Dichters und des Gedichtes hinstellte. Allein diese Ansicht erscheint nun sehr einfach dadurch erledigt, daß das Stück erst nach Elisa-

beth's Tode geschrieben ist. Nichts spricht dafür, daß die Stelle in jener Rede, die sich auf König Jakob bezieht, erst später eingeschoben wäre; die Bezeichnung der Elisabeth als einer „betagten Fürstin" würde bei ihrer bekannten Eitelkeit während ihres Lebens schwerlich von dem Dichter gewagt worden sein; so wie es überhaupt etwas doch gar zu Vertrauliches hätte, daß Shakespeare der lebenden Königin sich selbst in Windeln gezeigt haben sollte. Die Schmeichelei, die man vermuthete, kehrt sich nun grade in das Gegentheil um: denn Jakob hatte eine Abneigung gegen das ganze Haus Tudor, und gegen Elisabeth in's Besondere; es hieß ihm also gewiß nicht schmeicheln, wenn man vor ihm den Preis dieser Regentin in so aufrichtiger inniger Weise verkündigte. Und das wahrscheinlich auf Anlaß der Krönung des Königs und seiner Gattin, Anna von Dänemark, die am 24. Juli 1603 Statt hatte und an die der Krönungszug in Heinrich VIII. wohl zurückerinnern sollte. Diese Sitte, die Königskrönung nach ihrer Feier auch auf der Bühne nachahmend vorzustellen, hat sich in England bis auf die hannoverschen Könige erhalten; noch 1727 ist Heinrich VIII. zu diesem Zwecke gegeben worden. Wenn aber nun die Taufe und die Taufrede den Zweck der Schmeichelei gegen die lebende Elisabeth nicht hatte, dann fesselt sie erst unsere Aufmerksamkeit ganz von Neuem. Diente sie einer so äußerlichen Absicht, so dürfte man auf ihren Inhalt kein zu ernstliches Gewicht legen. Jetzt aber darf man eine tiefere Absicht darin

ſuchen, man darf die Worte gründlich wägen und ſie auf den Inhalt des Stückes zurückbeziehen. Dieß Geſchäft ſcheint plötzlich ein helles Licht auf die Meinung des Werkes zu werfen. Es tritt alsdann ein ideeller Zuſammenhang des Ganzen zu Tage, und dieß ſo ſcharf, daß allerdings der ſpiritualiſtiſche Charakter des Stücks als ein Fehler zurückbleibt, daß es faſt wie ein ſymboliſches Geſchichtsdrama erſcheint, daß es als ein Beiſpiel und zwar als das einzige unter Shakeſpeare's Werken gelten kann, wie bei der Verbindung und Durchdringung von Handlung und Gedanke der letztere in einem unnatürlichen Uebergewichte blieb, weil der Dichter den Hauptheil der Handlung, die ihm vorſchwebte, nicht auf die Bühne bringen durfte.

Geſetzt es ſei die Abſicht oder Aufgabe Shakeſpeare's geweſen, ein Feſtgedicht zu dem erwähnten Anlaſſe zu verfertigen (und nichts iſt natürlicher, als daß er dieſe Abſicht bei dieſem Stücke gehabt habe) — was konnte ihm näher liegen, als einen geſchichtlichen Stoff zu dieſem Zwecke zu ſuchen? Und wenn er dieſen ſuchte, was konnte natürlicher ſein, als daß er auf den Gedanken verfallen wäre, dieß neue Geſchichtſtück irgendwie mit ſeinen früheren Hiſtorien in eine Verbindung zu bringen? Ja was noch viel näher liegt als dieß: mußte ihm nicht bei jenem Anlaſſe grade, ſo kurz nach Eliſabeths Tode, bei der Krönung einer neuen Dynaſtie, der Einfall kommen, dem Hauſe Tudor und ſeiner großen Königin ein Denkmal in ſeiner Dichtung zu ſetzen? War doch mit dieſem Hauſe erſt der Friede über

England gekommen, der einer geistigen Cultur Raum gab! war doch unter Elisabeth grade Alles geschehen, was Shakespeare's Kunst erst erzog und ausbildete und ihm seinen Ruhm verschaffte! war sie doch die Pflegerin Alles dessen gewesen, was einen großen Kopf wie ihn fesseln und begeistern konnte, der politischen Weisheit, der vaterländischen Macht, der freien Religion, der ausgebildeten Wissenschaft und Kunst! Wäre nicht in der Sache selbst Aufforderung genug für Shakespeare gewesen, so hätte ihn Chettle in seinem „Englands Trauerkleid," das kurz vor der Entstehung Heinrichs VIII. 1603 erschien, nachdrücklich genug gemahnt. Chettle klagt dort alle Dichter an, nichts zur Ehre der großen Gestorbenen geschrieben zu haben; er erinnert Shakespeare (unter dem Namen Melicert), daß seine Muse noch keine Thräne geweint um die, die sein Verdienst so sehr ehrte und ihr Ohr seinen Liedern lieh; er heißt ihn der Elisabeth gedenken und „ihren Raub besingen, den jener Tarquin, der Tod, begangen." Blickte nun Shakespeare mit dieser Absicht auf die Geschichte des Hauses Tudor hin und musterte sich deren Inhalt, um einen Anknüpfungspunkt zu finden, so bot ihm die kurze prosaische Regierung Heinrichs VII. durchaus keinen Stoff dar. Die Zeit Eduards VI. und der Maria ist von religiösen Verfolgungen ausgefüllt, die der dramatischen Behandlung in damaliger Zeit untersagt waren. Die Geschichte Heinrichs VIII. und die der Elisabeth allein boten wohl eine Reihe tragischer Stoffe dar, die später sehr viel-

fach dramatisch behandelt worden sind, aber sie gereichten grade alle den Fürsten nicht zur Ehre und waren für diesen Zweck eines Ehrendenkmals nicht zu gebrauchen. Der Cardinal Wolsey und sein Fall hatte allein eine Seite, die sich dramatisch und zu Gunsten der Dynastie behandeln ließ, und diese Figur hatte auch schon vor Shakespeare die Aufmerksamkeit der Dichter auf sich gezogen. Es existirten 1601 bereits zwei Stücke über den Cardinal, das Eine von Chettle, das Andere von ihm und drei anderen Dichtern gemeinsam gearbeitet; hier hatte also Shakespeare schon einen Fingerzeig auf eine brauchbare Materie. Wollte er aber grade der Letzten des Hauses und seiner Zierde, Elisabeth, ein Monument seines Dankes und seiner Verehrung setzen, so führte ihn dieß leicht zu deren Mutter, der schönen Anna Bullen, zurück.

So könnte man ungefähr errathen, was den Dichter auf die äußere Materie seines Stückes brachte. Daß er es aber in eine Verbindung mit seinen früheren Historien bringe, daß er den Gegensatz der Dynastie Tudor gegen die vorausgegangenen Lancaster und York in's Auge fassen wollte, das scheint sehr deutlich, wenn man den Schluß Richards III. mit der weissagenden Taufrede Cranmers am Schlusse Heinrichs VIII. vergleicht. Kern und Mark der Geschichte des Hauses Tudor, der vaterländische Ertrag seiner Herrschaft, scheint hier in den Wünschen des ersten Tudor, Heinrichs VII. (Richmond), und in Cranmers prophetischem Blick auf die Zustände Englands

unter Elisabeth, der letzten Tudor, gleichmäßig ausgedrückt und in den großen Gegensatz mit den vorigen Zeiten gerückt. Dort, am Ende Richards III., blickt Richmond auf das graufe Zeitalter zurück, wo sich England im unnatürlichen Bürgerkrieg selber schlug. Er im Bunde mit der jungen Elisabeth vereinigen die beiden streitenden Rosen. Ihre Erben, bittet er zu Gott, möchten Englands Zukunft mit mildem Frieden segnen, mit lachendem Ueberfluß und schönen glücklichen Tagen. Das Schwert der Verräther möge Gott niederschlagen, die die vorigen blutigen Tage wiederbringen möchten. Der möge nicht leben, des Landes Wachsthum zu kosten, der mit Verrath seinen Frieden verwunden möchte. — Diese Versuche aber, den ersehnten Landesfrieden zu stören, fehlten in dem Jahrhundert der Tudor's nicht. Unser Stück selbst liefert die Beispiele. Der Religionsstreit trat an die Stelle der Kriege des großen Adels, Hofintriguen an die Stelle der bewaffneten Anarchie. Erst unter Elisabeth stellte sich der große politische, sociale, religiöse Frieden im Innern ein, auf dem die Entwickelung der inneren Cultur und der äußeren Macht gleichmäßig gedieh. Lies't man die Rede Cranmer's aufmerksam, mit Entkleidung alles des Schmeichelnden, was mehr auf die Personen Elisabeths und Jakobs geht, so preist der Dichter als den Ertrag und den tausendfachen Segen ihrer Zeit wesentlich eben jenen von Richmond ersehnten Frieden, der die Fürstin von den Ihren geliebt und gesegnet, von ihren Feinden gefürchtet macht, der Jeden

in Sicherheit unter seinem Weinstock genießen läßt, was er gepflanzt. Zu diesem Wahrzeichen und Merkmal dieser gesegneten Zeit fügt der Dichter zwei Andere bedeutungsvoll hinzu. Gott werde erkannt werden in Wahrheit. Und die Umgebung der Königin werde in ihr den vollkommenen Weg der Ehre lesen und auf ihm ihre Größe suchen, nicht durch Geburt und Blut. Der endlich durchgekämpfte Friede also, die protestantische Religion und ihre Sicherung und die Geltung des Verdienstes, das wären die drei Dinge, die als die kostbare Frucht und Errungenschaft Englands unter der Letzten des Hauses Tudor von Cranmer prophetisch gepriesen werden.

Es wäre nun doch wohl ein sonderbarer und ein sehr verwickelter Zufall, wenn es ohne des Dichters Absicht und Plan geschehen sein sollte, daß grade diese drei Dinge, deren Wesentlichstes, die Quelle der beiden Anderen, der erste Tudor dem Lande wünscht, die alle drei die Letzte des Hauses dem Lande darbringt, von dem Dichter in der mittleren Geschichte des Hauses, unter Heinrich VIII., in diesem Stücke auf dem Wege des Werdens und Entstehens vorgeführt werden. Die Handlungen und Charaktere in unserem Stücke lassen sich geradezu Alle unter diesem dreifachen Gesichtspunkte zusammenfassen und auf dieses Ziel hinführen. Ein ganz merkwürdiger innerer Zusammenhang bindet, sobald man von dieser Betrachtung ausgeht, sogleich die verschiedenartigen Geschichtshandlungen zusammen, die der Dichter sehr treu aus Cavendish (Leben

Wolsey's), wie ihn die Chroniken abschrieben, entnommen und nur in seinen Zwecken frei zusammengestellt hat.

Was zuerst den inneren Frieden angeht, so blickt man in der anfangs vortretenden Gestalt des Herzogs von Buckingham noch auf die Zeit des bewaffneten großen Adels, seiner Anmaßungen und Empörungen zurück, die die Seele der Geschichte unter den Häusern Lancaster und York waren. Er steht in der Mitte einer Anzahl anderer, zum Theil ihm verwandter Großen, Norfolk, Surrey, Abergavenny, die für die Erhaltung des alten Adelsansehens wie verschworen sind, denen die Größe des Emporkömmlings Wolsey ein Dorn im Auge ist, die es für unerträglich ansehen, daß das Buch des Bettlers vor edlem Blut gehen, das Scharlachkleid ihrem Range das Ansehen nehmen und der Unterschied der Personen getilgt werden soll. In stolzer Leidenschaft, in der unruhigen Hast der persönlichen Verachtung sucht Buckingham dem Cardinal ein Bein unterzustellen, fällt aber in die gelegte Grube selbst. Er traute dem Priester weitgreifende hochverrätherische Plane zu, spähte zu fein darin und schoß beim Ziele vorbei; er selbst aber war mit kühnen, ehrgeizigen Projekten nicht unvertraut, die ihm der geschickte Gegner zu Verbrechen zu kehren weiß. Er war der nächste Erbe des Throns in dem Beaufort'schen Zweig des Lancaster'schen Hauses, wenn der König unbeerbt starb. Als der Sohn jenes Buckingham, der dem Richard III. zum Throne half und sich nachher gegen ihn empörte, gefiel er sich in diesen

Erinnerungen der Geſchichte ſeines Hauſes; er ſpielt leichtfertig mit ſeinen aufſtrebenden Gedanken und ſpeculirt auf den Mangel eines männlichen Erben, der Heinrich ſo viele Zweifel und Eiferſucht machte; er gewinnt ſich die Liebe der Gemeinen; er lauſcht gerne auf die Prophezeihungen alberner Propheten, die dem Traum ſeiner Größe ſchmeicheln; er äußert ſich unvorſichtig einmal, als ihm eine Haft gedroht hatte: Wenn dieß geſchehen wäre, ſo hätte er wohl die Abſicht ſeines Vaters ausgeführt, der vom König Richard ſich vor ſeiner Hinrichtung eine Audienz erbat und, wenn er ſie erhalten, ihm den Dolch in's Herz geſtoßen hätte. Dieß wird von ſeinem durch Wolſey beſtochenen Hausmeiſter ausgeſagt und es bringt den Mann auf's Schaffot, der mehr aus thörichtem Leichtſinn fehlte, als wirklich verbrecheriſche Abſichten hatte. Der letzte Vertreter dieſes ſtrebenden Großadels, den Heinrich VII. ſchon ſyſtematiſch gebeugt hatte, fällt in dieſem Buckingham; es iſt eine letzte Scene dieſes Charakters, die aber ganz an die Vorgänge unter den Häuſern Lancaſter und York zurückerinnert.

Mit der Beſeitigung dieſes Waffenadels iſt aber darum noch nicht jener große und ſichere Friede, der das Verdienſt der Tudors werden ſollte, in England eingekehrt. Der bloße Blick auf unſer Stück entfaltet vor uns eine Reihe von kleinen inneren Kämpfen, von Perſonenzwiſten und Hofintriguen, die an die Stelle der Bürgerkriege und Empörungen getreten ſind, in unſerem Stücke nicht anders

als in der wirklichen Geschichte Englands. Es ist hier nicht allein der Handel zwischen Buckingham und Wolsey, sondern auch die Feindschaft zwischen diesem und Surrey, zwischen Catharina und Wolsey, zwischen Cranmer und dem Staatsrath, zwischen König und Cardinal, im Hintergrunde der große Kampf des Protestantismus mit dem Katholicismus. Dieß war, geschichtlich betrachtet, das Hauptzerwürfniß, das den nationalen Unfrieden in England unter den Tudors fortsetzte, bis unter Elisabeth sich auch diese Kämpfe beschwichtigten und mit dem Frieden die wahre Gotterkenntniß zugleich einkehrte. Diesen Kampf aber der Confessionen hätte Shakespeare nicht auf die Bühne bringen dürfen. Er brachte also nur andeutend die zufälligen Anläße der Begünstigung des Lutherthums in sein Stück. Und dieß ist der Kern, um den sich alle Handlungen desselben bei näherem Zusehen näher oder entfernter herumlegen, der auch die unter anderen Personen spielenden Vorgänge des letzten Aktes mit den früheren Theilen des Stückes in Verbindung setzt.

Wir haben nur die Hauptfigur, den Cardinal Wolsey, in's Gesicht zu fassen, um dieß sogleich als richtig zu erkennen. Dieser Mann, in niederem Stande geboren, durch seine eigene geistige Kraft in die höchsten Stellen der Kirche und des Staats gekommen, ist schon von Heinrich VII. hervorgezogen und geschätzt gewesen, und Heinrich VIII. überkam diese Liebe und Achtung für ihn, vertraute ihm, daß er stets sein und des Landes Beste erzielte, hielt ihn

für den nie Irrenden, als den er sich geltend zu machen wußte, überhäufte ihn mit Wohlthaten und Vortheilen, setzte ihn in des Reiches erste Würde und ließ ihn über den höchsten Landesadel stolz und anmaßend hinwegsehen. Glück, Gunst und Verdienst häuften sich, um die Ehrsucht dieses „Riesenkindes des Ruhms“ in's Ungemessene zu schwellen, seinen Stolz in's Maaslose zu steigern, jeden Schein einer Beschränkung und Demuth in ihm niederzutreten, seine Prunksucht und Habsucht zu nähren und königlichen Glanz um ihn zu breiten. Auf diesem Wege der überhobensten Ruhmsucht haben sich ihm Gemüth und Amt gegenseitig verpestet. Der Ehrgeiz treibt ihn, zu immer größeren Würden zu streben, die größeren Stellen schüren wieder seinen Ehrgeiz zu helleren Flammen. Die Mittel zu seinen Zwecken werden ihm gleichgültig; die Wahrheit hat er nie gekannt; die Gleisnerei wird seine Dienerin, hinter der er die Tücke seines Herzens wo es Noth thut versteckt; Freigebigkeit ohne Gränzen, Beförderung und Gnade fesseln seine Diener unverbrüchlich an ihn; Bestechung gewinnt ihm die Vertrauten seiner Feinde; um üppige Feste sammelt er alle Charakterlosen und Kriecher; die sich ihm gegenüber stellen in Trotz, verfolgt er mit jeder Arglist der Rachsucht. Seine Macht gibt ihm die Bosheit ein und die Mittel an, ihr Lauf zu lassen, seine Bosheit und sein unbegränzter Hochmuth finden es nicht oft nöthig, sich zu verbergen, weil sie auf seine Macht sich wieder stützen. Halb Fuchs halb Wolf schlingt er raubgierig die Schätze des

Landes hinunter, drückt die Gemeinen mit ungeheueren Lasten und als sich das Volk empört, gibt er sich dann den Schein, als ob Er sie ihnen wieder abgenommen hätte. Ueber den Tadel, der sich gegen ihn bei dieser Gelegenheit erhebt, setzt er sich in kalter Hoffahrt hinweg, als über den neidischen Geifer von Schwachen und Bösen, die sein Verdienst nicht bemessen können. Gegen den Adel macht er eine systematische Opposition. Kein Pair ist von ihm ungekränkt; er ruinirt den Stand in Masse, als er durch willkürliche Bezeichnung der Personen, die den König zu der festlichen Begegnung mit dem Könige von Frankreich begleiten sollen, und durch den ungeheueren Prunk, den sie dort auslegen sollten, das Vermögen vieler Familien aufreibt. Und als es dem mächtigen Buckingham gilt, umstellt er diesen mit Bestochenen und Spionen, und legt es weit aussehend auf seinen Fall an, indem er seine nächsten und mächtigsten Verwandten vorher vom Hofe auf entlegene Stellen entfernt. So über die Stände des Landes hinweggeschritten mit stolz gehobenem Scheitel, wagt er es selbst gegen den König. Er war gewöhnt worden, mit Fürsten sich gleich zu reihen; seine Diener sind frech genug im Lande zu erklären, ihr Herr wolle eher bedient sein als ein anderer Unterthan, wo nicht als der König; er bediente sich der Formel ego et rex meus, wenn er an fremde Höfe schrieb. Und diese Vertraulichkeit erlaubt er sich nicht etwa im Bewußtsein, der treue Diener seines Königs zu sein, für den er sich ausgibt und für den er ge-

halten wird, ſondern all ſein Treiben ſpinnt nur ein einziges umfangreiches Gewebe der Selbſtſucht. Den Pabſtſtuhl einzunehmen, ſich einen Rang noch über ſeinem König zu gewinnen, dieß iſt der letzte Entzweck ſeiner Ehrſucht, und Alles was er thut zielt nur dorthin, obwohl es von dem Dichter wie von dem Staatsmanne maskirt wird. Er hat die höheren geiſtlichen Stellen im Lande an ſich gerissen; er ſtrebt zunächſt hinter ſeines Königs Rücken, Legat des Pabſtes zu werden; der Pabſt ſelbſt iſt es, der ſeine Strebſucht in ihm ſchürt. Um das Pabſtthum zu gewinnen, darum häuft er mit dieſer Unvorſichtigkeit die Schätze des Landes um ſich auf. Zu dieſem Zwecke ſucht er ſeinen König in die Verbindung mit Frankreich zu bringen. Er hat das Erzbisthum Toledo von dem Kaiſer vergebens geſucht, er muß ſich alſo auf deſſen Gegner Frankreich ſtützen. Zu dieſem Ende muß jenes überglänzende Feſt der Zuſammenkunft beider Könige im Ardethal gefeiert werden und die Gegner dieſer Verbindung, die Buckingham, müſſen aus dem Wege. Dieß iſt nicht das äußerſte, wohin ſeine Rachluſt gegen den Kaiſer, ſein Wunſch ſich Frankreich zu verbinden, ihn hintreibt. Er unternimmt es, die Königin ſelber zu ſtürzen; ſie iſt des Kaiſers Tante, ſeine Feindin iſt ſie ohnehin ſchon durch ihren Charakter. Sie hat zwanzig Jahre mit dem Könige in der glücklichſten Eintracht gelebt, er aber wirft, wie immer weither umſtellend, zuerſt durch einen franzöſiſchen Geiſtlichen Scrupel über die Rechtmäßigkeit der Ehe in

den König und, was dieſe nicht thun, vollendet des Königs Sinnlichkeit. Die Scheidung wird erwirkt, damit nach des Cardinals Abſicht ſein König die Schweſter des Königs von Frankreich heirathe, die Herzogin von Alençon.

Wenn alle dieſe Zwecke erreicht worden wären, wenn Heinrich VIII. in eine ſo enge Verknüpfung mit Frankreich eingetreten, Wolſey auf den päpſtlichen Stuhl hinaufgerückt wäre, ſo denkt man ſich wohl, daß er die Rolle gegen Heinrich VIII. geſpielt haben würde, die Thomas Becket in dem Sitze von Canterbury gegen ſeinen König ſpielte, oder daß unter dem friedlichen Einfluſſe des allmächtigen Mannes, der ſchon in ſeiner jetzigen Stellung „durch ſein heimlich Trachten das Reich gefeſſelt hält“, der Katholicismus in England neu gefeſtigt worden wäre. Aber dahin ſollte es nicht kommen. Der Cardinal hatte Alles berechnet, nur des Königs ſinnliche Leidenſchaft nicht. Der Scrupel war dieſem nicht ſobald eingeflößt über die Rechtlichkeit ſeiner Ehe, die Ausſicht auf eine neue Heirath gegeben, als er raſch ſein Auge auf die ſchöne Anna Bullen wirft. Sein Gewiſſen wird nun dringlich, des Cardinals Zögern wird ihm unleidlich, die Bedenken der päpſtlichen Kirche ärgerlich; und dieß iſt, ſo erkennt nachher Wolſey zu ſpät, „die Laſt, der er erliegt“. Die neue Königin iſt Lutheranerin. Heinrichs Scheidung von Catharinen, der Königstochter von Spanien, iſt, auch geſchichtlich betrachtet wie hier im Stücke, der ſymboliſche Anlaß zur Scheidung Englands von der katholiſchen Kirche. Die arme Lutheranerin, aus demüthi-

ger Tiefe plötzlich emporgerufen, verdrängt die ſtolze Fürſtin von ihrer Stelle. Das feindliche Verhältniß beider gegeneinander, der Confeſſionen und der Königinnen, ſetzt ſich in der Geſchichte Englands fort in der Stellung der Töchter beider Fürſtinnen. Die Tochter der katholiſchen Katharina, Maria, verſuchte gewaltſam die Herſtellung ihrer Kirche und die Verdrängung der unſcheinbaren Eliſabeth, der Tochter Anna Bullens; aber dieſe geweiſſagte Bringerin des Segens folgt ihr dennoch auf dem engliſchen Throne und ſichert den Proteſtantismus für immer. Ehe ſie erwachſen war, war der duldſame Cranmer unter Eduard VI. die Hauptſtütze des Proteſtantismus, eben der, der ihr (auch geſchichtlich) Pathe ſtand und dem Shakeſpeare jene prophetiſche Rede in den Mund legt. Er iſt der eigentliche Reformator in England geweſen; ſeine Reformation ſtieß Maria nachher um und ließ Cranmer auf Betrieb Gardiners hinrichten; Eliſabeth aber beſtätigte dann ſpäter die Cranmer'ſche Reformation durch ihre Uniformitätsacte. Noch unter Heinrich VIII. aber hatten Gardiners Verfolgungen gegen Cranmer begonnen. Dieſe Verfolgungen anticipirt der Dichter, um auch in ihnen die Kämpfe anzudeuten, die den Proteſtantismus in England noch erwarteten; es iſt dieß faſt die einzige Freiheit, die er ſich mit der Geſchichte erlaubt hat, und auch ſie beweiſt die Abſicht, die wir ihm leihen. Wolſey, der Cranmers gefährlichſter Gegner geweſen ſein würde, iſt abgetreten; aber in Gardiner hat er ein Werkzeug hinterlaſſen, das in blinder

Folgſamkeit ſeine Stelle noch nach ſeinem Tode vertritt. Er wünſcht bei der Niederkunft Anna's, daß der Stamm, wenn die Frucht gefallen iſt, ein Ende nehme; er ſieht in Cranmer und Cromwell ihre beiden Hände; er wünſcht ſie Alle im Grabe; er will dieß Unkraut ausgerottet wiſſen; er wühlt zunächſt (und dieß eben iſt der geſchichtliche Vorgang, den Shakeſpeare nur aus ſpäterer Zeit vorausgeſchoben hat) den Staatsrath gegen Cranmer auf, als gegen einen erzverruchten Ketzer, eine Peſt im Reiche; er klagt ihn der Sektenſtiftung und Irrung förmlich an. Auf Cranmers Seite ſteht Cromwell, ein hinterlaſſener Diener Wolſey's wie Gardiner auch; aber jener war aus der guten Schule des Cardinals, ein Lehrling aus der Zeit ſeines Falles, wo er Demuth und Frömmigkeit wieder lernte, dieſer in der Periode ſeines Ehrgeizes und ſeiner Tücke geſchult. Auf Cranmers Seite ſtellt ſich ſodann der König, der, einmal von Prieſterargliſt getäuſcht, ſich ihr nicht wieder ausſetzt, der den rechtlichen Mann von goldener Treue, den Wohlthäter ſeiner Feinde, in Cranmer erkennen gelernt hatte und fortan an ihm feſthält. Seine Anhänglichkeit an Cranmer und die hohe Freude des Königs an ſeinem Orakel, „das ihn erſt zum Manne macht“ und ihm ſein früheres Leben wie verloren erſcheinen läßt, drückt von ſeiner Seite die Verbürgung der proteſtantiſchen Sache aus. Der geweiſſagte Friede unter Eliſabeth bezieht ſich mit auf den Sieg und die Sicherheit der neuen Religion; die fürchtenden und zitternden Feinde, von denen Cranmer ſagt, daß

Sorge ihr Haupt neige, ſind die inländiſchen und die auswärtigen Katholiken, die Spanier. In dieſer nur andeutenden Darſtellung der religiöſen Zerwürfniſſe Englands haben wir einen neuen Anlaß, und unter ſo vielen andern vielleicht den bedeutendſten unter Allen, zu beobachten, von welch erhabener Unbefangenheit und Partheiloſigkeit die Seele unſers Dichters war. Keine Feindſeligkeit ſpricht aus ihm gegen die Bekenner der alten Lehre, obgleich das ganze Stück, und wenn es nur der Eine Satz wäre, daß unter Eliſabeth Gott wahrhaft erkannt werde, ihn als einen Proteſtanten von Ueberzeugung ankündigt. Wie in Johann, ſo wirft er zwar auch hier tiefe Schatten auf die Kirchenfürſten, die aber nur auf ihre Weltlichkeit fallen, die große Schattenſeite der katholiſchen Kirche überhaupt. Denſelben Wolſey aber, den er von dieſer Seite verwarf, erhebt er eben ſo hoch wieder, da er in ſein beſſeres Innere zurückkehrt; den ſchärfſten Tadel der unchriſtlichen Geſinnung des in ſeinen Ehrgeiz verfangenen Cardinals legt der Dichter in den Mund der katholiſchen Katharine; die würdigſte innere Unbeſcholtenheit und makelloſe Tugend ſetzt er in ihr der Ränkeſucht und den weltlichen Zwecken der hohen Geiſtlichen gegenüber. Dieſer Charakter der gefallenen Katholikin überſtrahlt weit den der lutheriſchen Anna Bullen, und der Dichter weilt im Epiloge mit wahrem Wohlgefühle auf ihr. Und ſo hat Shakeſpeare auch den proteſtantiſchen Märtyrern Cromwell und Cranmer, obgleich ſie perſönlich mitſpielen, kein ehrenderes Denkmal geſetzt,

als dem katholiſchen Thomas More, den er nur gelegentlich (III, 2) erwähnt.

Wir hatten als die drei Eroberungen, die das Haus Tudor England hinterließ und die Cranmer in ſeiner Weiſſagung hervorhebt, den Frieden und die innere Sicherheit, die proteſtantiſche Religion und endlich die Herrſchaft und Anerkennung des Verdienſtes genannt. Der letzte Punkt bleibt uns zu beſprechen übrig. Die Leſer erinnern ſich, daß dieß der Punkt iſt, von dem wir ſagten, er habe, ſchon der Natur des Gegenſtandes nach, Shakeſpeare in der ganzen Reihe der Hiſtorien vorzugsweiſe beſchäftigt; er tritt in dieſem letzten Geſchichtſtücke noch einmal mit einem beſondern Nachdrucke behandelt hervor. In den inneren Kämpfen der ſchwachen Dynaſtien mit mächtigen Adelshäuptern, haben wir geſehen, handelte es ſich zwiſchen Richard und Bolingbroke, zwiſchen Percy und Prinz Heinrich, zwiſchen Heinrich VI. und York, zwiſchen Richard III. und ſeinen Verwandten, zwiſchen Johann und dem Prätendenten, überall um den Gegenſatz des Herrſcherverdienſtes, der intellektuellen Ueberlegenheit, des menſchlichen Werthes zu Erbanſpruch und dem Werthe der Geburt und des Blutes. Dieß ſetzt ſich in dieſem Stücke fort und ganz im Großen. Sollte das Stück ein Denkmal für das Haus Tudor werden, ſo ſieht man auch zugleich, warum dieß eine Nothwendigkeit war. Das Haus Tudor ſelbſt war kein vollblütig ebenbürtiges und zweifellos legitimes Haus, es war ganz und gar unfähig, ſich auf altes Blut und reine hohe

Geburt zu berufen. Die Wittwe Heinrichs V., jene franzöſiſche Catharine, hatte nach ihres heldenmüthigen Gatten Tod einen armen Edelmann, Owen Tudor, geheirathet; deſſen Enkel war der Richmond, der als Heinrich VII. nach Richard III. den Thron beſtieg. Ein natürlicher Gegenſatz des Inſtinktes und der Herkunft rief in ihm einen Gegenſatz der Politik ſeines Hauſes gegen die frühere hervor; er wandte ſich mit ganzer Strenge und Methode darauf, den großen Adel zu demüthigen, wie er nach der Chronik ſelbſt ſagte: um herunterzubringen und zu beugen die ſtolzen Geiſter und den ſtarren Muth der reichen und zügelloſen Männer, die in Aufruhr und Bürgerkrieg genährt waren. Unter ſeinem Sohne Heinrich VIII. ſehen wir in unſerem Stücke einen letzten Vertreter jenes alten Waffenadels fallen; um den ſelbſt gelehrten König ſieht man, außer ſeinem Schwager Suffolk, keinen Adeligen in Gunſt ſtehen; er iſt ganz von Gelehrten und Geiſtlichen, Männern des perſönlichen Verdienſtes, umgeben; auch war (geſchichtlich) ſeinem Adel von früh auf die Familiarität ein Anſtoß, mit denen er Leuten der unterſten Stände ſeine Gunſt gab. Dieſer König heirathet nun vollends, indem er die Tochter des ſtolzeſten Königshauſes der Welt verſtößt, eine arme Kammerdienerin und hebt ſie auf den Thron von England; er hebt mit ihr den Proteſtantismus zur Herrſchaft empor, die niedrig geborene Kirche, die für ihr Recht kein anderes Zeugniß als die Wahrheit hat, und verſtößt rückſichtslos das Papſtthum, die Kirchendynaſtie

mit ihrer Legitimität, ihrer Autorität und ihrem Kirchenadel. Die Tochter aus dieſer Ehe Heinrichs mit der armen Anna, jene verkündigte Eliſabeth, iſt vollends halb unehelich geboren. Sie war ſehr frühe nach der öffentlichen Vermählung der Eltern und der Krönung ihrer Mutter getauft. Man erinnert ſich aus Shakeſpeare's Leben des Familienfalles, zu dem er hier eine allerhöchſte Aehnlichkeit fand, die ſehr geeignet war, ihm vornehmen Troſt zu geben, und die ihm einen neuen kleinen Anlaß bot, zwiſchen den großen Vorgängen in ſeiner Landesgeſchichte und den kleinen ſeiner Perſonalgeſchichte Parallelen zu ziehen. Es iſt bekannt, daß eben um dieſes Verhältniſſes willen die Königin Maria ihre Stiefſchweſter lange nicht anerkennen wollte und daß darum ihre Thronfolge ſehr gefährdet war. Es hängt alſo an dieſem Hauſe im Ganzen und an Eliſabeth im Beſondern Alles, was dynaſtiſches und adeliges Vorurtheil nur verachten lehren konnte. Auf der andern Seite aber war Eliſabeth auch wieder eben ſo erhaben über das Vorurtheil gegen den Adel; ihr großer Ruhm iſt gerade jene Gabe, ohne Unterſchied des Standes die rechten Leute immer an die rechte Stelle gewählt zu haben. Der Dichter durfte ohne alle Schmeichelei von ihr ſagen: daß ihre Umgebung in ihr den wahren Weg der Ehre leſen und auf ihm ihre Größe anſtreben würde, nicht durch ihre Geburt.

Die ganze Familie der Tudors fällt demnach unter dieſen Geſichtspunkt, aus dem der Dichter ſeine Eliſabeth

auszeichnet; in unſerem Stücke ſind aber auch alle Charaktere weſentlich in Beziehung zu demſelben gebracht. In dem Drama wie in der Geſchichte iſt die Phyſiognomie der ganzen Zeit, gegen die frühere gehalten, ganz verändert. Der Waffenlärm hat aufgehört, man begegnet kaum Einer Größe mehr, die auf eine zufällige Macht an Land und Leuten beruht, die vortretenden Charaktere ſind Menſchen der Bildung, des Geiſtes, des erworbenen Verdienſtes. Werden noch Kämpfe geführt, ſo geſchieht es mit den Waffen der Intrigue oder des Rechts; ſelbſt in Buckinghams Fall wird Gewicht darauf gelegt, daß er, glücklicher hierin als ſein Vater, vor das Gericht ſeiner Pairs geſtellt wird. So iſt denn gleich ſelbſt dieſer Buckingham eine weſentlich andere Geſtalt, als die früheren Repräſentanten des bewaffneten Adels. Auch ihn hat die Veränderung der Zeit erreicht; er iſt nicht blos ein ehrgeiziger Mann des Schwertes; er iſt gelehrt, weiſe im Rath, reich an Geiſt, ein entzückender Redner; er hat die inneren Eigenſchaften, die ihn mehr erhöhen als ſeine äußere Stelle. Er ficht zwar gegen den Emporkömmling aus dem geiſtlichen Stande dem neidiſchen Adel voran, der es nicht leiden will, daß jener die Stände der Geſellſchaft wie einen Teig durcheinander knete; er iſt ganz von dem leidenſchaftlichen Parteihaß gegen Wolſey beſeelt, der ihn blind in deſſen Garn jagt; aber als er gefallen iſt, nimmt er ſich über ſeiner Verurtheilung zuſammen, er ſtirbt gefaßt und edel, vergebend, ohne Haß, „ſchon halb im Himmel“, von Rangſtolz

völlig abgethan in dem Momente, der uns die Eitelkeit dieſer Vorzüge ſo nachdrucksvoll ins Gedächtniß ruft. Ihm gegenüber ſteht Wolſey, der, eines Fleiſchers Sohn, ſich aus der Tiefe emporgearbeitet hat ganz durch eigne Kraft. Ohne Ahnen und Förderer hat er ſeinen Weg nur durch ſein Verdienſt gemacht, durch die „Gabe, die der Himmel für ihn gab", ihm den Platz nächſt dem Könige zu ſchaffen. Aber er hat mit der Zeit dieſe Quelle ſeines Glückes vergeſſen; er überhob ſich mehr als irgend ein geborener Mann der hohen Stände in ſeiner perſönlichen Hoffahrt, er ſchwamm in dem Meere der Ehre über ſeinen Grund, bis ſein Stolz wie eine Schwimmblaſe unter ihm brach und ihn begrub. Dann kehrte auch Er auf den wahren Werth des Menſchen in ſich zurück, er macht den rechten Gebrauch von ſeinem Schickſale, er erkennt, daß zu viel Ehre eine zu ſchwere Laſt für einen Mann ſei, der auf den Himmel hofft, und er warnt ſeinen Cromwell vor dem Laſter des Ehrgeizes, durch das die Engel fielen. Er ſchüttelt die Laſt der Welt und der Sünden zugleich ab, findet die Stärke ſeiner Seele in der Armuth und ſein wahrhaftes Glück im Elend wieder. Seine großen geiſtigen Gaben, den Schutz, den er den Wiſſenſchaften angedeihen ließ, rühmt Shakeſpeare ausdrücklich an jener Stelle, wo er wie prophetiſch des von Wolſey gegründeten Chriſtchurch-Collegs in Oxford erwähnt; dieſer innere Grund und Beſitz iſt der Zeuge des großen Geiſtes in dieſem Manne, in deſſen Kraft der Dichter ihm dieſe erbauliche Rückkehr zu Selbſterkenntniß und

zu eben dieſem geiſtigen Theile leihen durfte, geſtützt auf die Zeugniſſe der Geſchichte (Campian, Geſch. v. Irland), nach denen dieſer Mann voll Doppelzüngigkeit, Lug, Härte und Tücke nie glücklich geweſen ſei als in ſeinem Falle, und die Stunde ſeines Todes ihn mehr ehrte als aller Pomp ſeines Lebens. Ihm zur Seite ſtehen die Gardiner, die Cromwell, die Cranmer, auch ſie ſämmtlich Männer, die ihre hohe Stellung ſich rein durch perſönliche Auszeichnung erworben haben, durch Dienſte, die ſie dem Könige oder dem allmächtigen Günſtlinge geleiſtet.

In ihrer Mitte ſteht der König, als der Repräſentant des Hauſes, deſſen Politik die Hervorziehung und Bevorzugung des Verdienſtes vorſchrieb; ſein Charakter war ganz dazu geſchaffen, ohne Politik, d. h. ohne Abſicht, aus dem bloßen Triebe ſeiner Natur, dieſes Weges zu gehen. Der Dichter hat hier ein Bild zu malen, dem geſchmeichelt werden mußte und das doch ähnlich ſein ſollte; er durfte das moraliſche Anſehen und die königliche Eiferſucht Jacobs I. nicht erſchüttern, und doch wollte er der Geſchichte nicht untreu ſein, die ihm einen abſtoßenden despotiſchen Charakter darbot, der nicht einmal mit der furchtbaren Größe des Laſters eines Richard III. entſchädigte. Shakeſpeare zeichnete ihn, ohne ſeine Tyrannei, ſeine Grauſamkeit, ſeine Sinnlichkeit, ſeine Launenhaftigkeit, ſeine Halbbildung im Vereine mit innerer Rohheit zu entſtellen oder zu verſtellen, aber er hielt ſie im Hintergrunde; zwiſchen der Allgemeinheit, mit der dieſe Zeichnung umriſſen

iſt, und den Paar Zügen der ganz individuellen Beſonderheit, die der Dichter aufgenommen hat, iſt ein großes Feld für den Schauſpieler. Auch iſt der Charakter Heinrichs VIII., urſprünglich von Lowin geſpielt und aus deſſen Auffaſſung durch Davenant an Betterton überliefert, immer eine Lieblingsrolle der engliſchen Schauſpieler geweſen. Seine Abhängigkeit von Schmeichlern neben ſeiner eiferſüchtigen Sucht allein zu herrſchen; ſeine Leichttäuſchbarkeit neben ſeiner nachtragenden Bitterkeit, wo er ſich getäuſcht ſieht, und neben ſeiner täuſchenden Verſtellung, womit er Tücke und Rache verhält; ſeine Laune neben ſeiner Heftigkeit; ſein unbeholfenes plumpes Weſen neben einer gewiſſen geiſtigen Feinheit; ſeine Fühlloſigkeit neben einzelnen Zügen von Gutartigkeit; ſeine Sinnlichkeit in der durchſichtigen Maske der Religion und des Gewiſſens; ſein herablaſſendes Weſen an der Gränze des Vulgaren; dieß Alles ſind ſo viele feine Gegenſätze, die dem Spieler zu thun geben, die ſeine Linie der Berührung zu treffen. Der letztere Zug iſt für uns, nach der Anleitung des Gegenſtandes, die Hauptſache. Des Königs Charakter ſcheint ſo angelegt, als müſſe ihn die despotiſche Verwöhnung gerade von aller Herablaſſung fern halten. Er iſt von einem ſo großen Manne, wie Wolſey, mit Zauberbanden gefeſſelt, von blinden Geſchöpfen überall umgeben, von dem fügſamſt aufopfernden Weibe verzogen in jedem Willen und jeder Laune; er iſt einer der Fürſten, die „den Gehorſam küſſen um ſeiner Lieblichkeit willen, aber gegen Widerſetzlichkeit empor-

ſchwellen zu Ungewittern", die unverſöhnlich ſind, wo ſie gekreuzt werden; gegen jede drohende Ueberhebung des Unterthans, wie in Buckingham, eiferſüchtig bis zu blutiger Härte. Er iſt der Sklave ſeiner Natur und all der Leidenſchaft und des Eigenwillens, die ſie ihm mitgebracht hat. Dieß iſt wohl die gewöhnliche Quelle aller Tyrannei; in Heinrich VIII. iſt ſie zugleich die Quelle ſeines bürgerlich herablaſſenden Weſens. Er iſt von Allem, was Zwang heißt, nicht gern genirt; eine ceremoniöſe Adelsumgebung, wenn ſie über ein Spiel mit dem Schwager hinausgeht, würde ihn nicht reizen; ſein prunkſüchtiger Cardinal würde ihm anſtößig ſein, wenn es nicht ſo weltlich und niedrig in ſeinen Zirkeln zuginge; ſeine Umgebung ſind meiſt Emporkömmlinge aus den niederen Ständen, Gelehrte mehr als Waffenmänner, weil er ſelbſt mehr in Gelehrſamkeit als in Waffen erzogen war, mehr geſchickt zu einer Schäfermaske als zu einem Turnier. Ueberall erſcheint der König daher friedlich, bürgerlich, familiär; einen Cranmer zum Pathen zu nehmen, iſt ihm kein Anſtoß, um ſo weniger, da in dieſem Zuge ein Trotz gegen deſſen vornehme Widerſacher liegt. Denn trifft dieſer natürliche Zug zur Gleichſtellung der Menſchen und zur Nichtachtung des Ranges mit ſeinem gereizten Eigenwillen und feindlicher Widerſtrebung zuſammen, ſo ſieht man, wie die höchſte Autorität der Erde, das Papſtthum, ihm nichts gilt; trifft er mit ſeiner blinden Leidenſchaft zuſammen, ſo haben wir vor uns, wie er die Liebe eines untadelhaften

Weibes ebenso wenig wie ihre königliche Abstammung anschlägt, um sie mit einem Weibe aus niederer Sphäre zu verbinden.

Die beiden Frauencharaktere, zwischen die Heinrich gestellt ist, lassen sich gleichfalls auf den Hauptgesichtspunkt beziehen, den wir angegeben haben. In Catharina hat Shakespeare ein rührendes Musterbild weiblicher Tugend und Sanftmuth, ehelicher Hingebung und Liebe und christlicher Duldungskraft in schutzlosem Leiden geschildert. Um sie her steht die tugendhafteste Umgebung; ihr Feind muß sie preisen, daß sie die Handlungen einer Milde und einer Weisheit bewährt habe, die über Frauen Kraft hinausginge. Sie hat nie Böses gethan, das Winkel suchen müßte; Verleumdung und Kränkung wäre über ihr Vermögen. Nur wo ein natürlicher Instinkt sie gegen einen ränkesüchtigen Nachsteller reizt, dem in der Zeit seiner ehrsüchtigen Verirrung die Tugend ein Narr ist, und da wo sie arme Unterthanen gegen dessen Bedrückung in Schutz zu nehmen hat, leiht ihr ihre Tugend auch einen Stachel, der aber nicht von ferne über die Gränzen der feinsten Weiblichkeit hinausgeht. Ihren Gatten liebt sie „mit der Zärtlichkeit, mit der die Engel gute Menschen lieben“; fast abergläubisch in ihrer Liebe träumt sie seine Freude als sein Wohlergehen, er gibt ihr selbst das Zeugniß, daß sie nie mit seinen Wünschen im Streite war, weiblich herrschend, im Gehorchen befehlend; gegen jede seiner Launen übte sie die größeste und frömmste Geduld. Nach

zwanzig Jahren des Glücks ſich von ihm verſtoßen zu ſehen, iſt eine Bürde des Leidens, die nur Frauen und unter ihnen nur die edelſten mit Würde und Ergebung zu tragen verſtehen; der königlichen Spanierin iſt es auch ſchmerzlich, von der Höhe des Thrones herabſteigen zu müſſen. Sie iſt aber gefaßt, das Leben der Zurückgezogenheit in der Einfachheit einer ſchlichten Hausfrau zu führen und den treulos harten Mann bis in die Todesſtunde zu ſegnen. Ihre Seele war ſchön auf dem Throne geblieben, ſie wird noch ſchöner in der äußeren Herabwürdigung; mit ihrem eigentlichen Feinde und Verderber geht ſie verſöhnt zu Grabe. Ihre Todesſcene hat ſelbſt Johnſon über irgend etwas in Shakeſpeare's, ja ſelbſt über irgend eine Scene aller anderen Dichter hinausgeſtellt: ſo imponirte ihm dieſe tiefe Wirkung ohne alle Hülfe romantiſcher Kunſtgriffe, ohne unnatürliche Sprünge poetiſcher Klage und die Wallungen eines ſtürmiſchen Jammers. Eine weibliche Schwäche hat ihr der Dichter (der Geſchichte folgend) bis an den Rand des Grabes geliehen: ſie hält noch in der Todesſtunde, und nachdem ſie ſchon den Himmel offen geſehen, auf die königlichen Ehren, die ihr gebührten. Das Gegenſtück dieſer Schwäche deutet der Dichter in Anna Bullen an. Er hat dieſen „neuen Fiſch", die emporkommende Königin, nur von fern umgehend geſchildert, ihre Schönheit, ihre Lieblichkeit und Zucht, ihre Tadelloſigkeit an Geiſt und Charakter mehr nur genannt, als dargeſtellt; gewiß weniger ſchmeichelnd und idealiſirend, als

weil die Chronik der er folgte, und die unter Elisabeth geschrieben war, ihn verließ und weil zu deren Zeit Anna's Geschichte unstreitig in grellen Partheifarben verschiedenartig gefärbt in der Ueberlieferung umging. Der Dichter sucht nicht übermäßig für sie zu gewinnen, dort wo er sie vergnügt in der Gesellschaft eines Sands zeigt; auch legen Alle fast das Gewicht ihres Preißes mehr prophetisch auf den Segen, der ihr entsprießen soll, als auf sie selbst. Jene Einführungsscene macht uns glauben, daß sie so frei von ehrgeizigen Absichten sei, wie sie betheuert; ihr Gespräch freilich mit der Hofdame überzeugt uns so wenig wie diese, daß sie sich nicht in glänzende Ehren, wenn sie ihr entgegenkommen, zu finden wüßte. Wir sehen sie nicht als Königin, aber wir sehen ihre geschmeichelte Eigenliebe so weit auf dem Wege, daß wir wohl errathen, sie wird aus ihrem niederen Stande emporgehoben die Rolle der Königin so gut spielen, wie Catharina die der Hausfrau. Bei allen diesen Andeutungen verzeihlicher Schwächen hat Shakespeare die neue Königin unstreitig in allem Ernste als unbescholten darstellen wollen; hat er in dem Stücke überhaupt mit mehr Nachdruck als sonst wo den Werth des inneren Lebens, die Verachtung der äußeren Ehren betont, so in dem Gegensatze der beiden Frauen in's besondere das Glück der Bescheidung und der Entfernung von Pomp und Größe. Bei der ganzen Behandlung der Anna Bullen wie bei der prophetischen Rede Cranmers, die wir den Zielpunkt des Stücks nannten, schwebte Shakespeare

unverkennbar der Traum vor, den nach der Chronik die unglückliche Anna kurz vor ihrem Tode hatte: der Schlafgott warnte ſie darin vor der Eitelkeit der Welt und vor dem Neide, der an den Höfen der Fürſten herrſcht und den Glücksſtand der Tugendhaften anfeindet, und er kündigt ihr an, daß König Heinrich und ſeine Nachkommen das Pabſtthum ganz aus England vertreiben würden und die Regierung Eliſabeth's in Friede und Ruhe befeſtigt werden würde.

Man ſieht aus allen dieſen Zuſammenſtellungen wohl, daß die Planloſigkeit der Handlungen, die auf den erſten Anblick in Heinrich VIII. zu herrſchen ſcheint, eben nur ſcheinbar iſt. Die Beziehung des ganzen Stücks auf den dreifachen Geſichtspunkt, aus dem Shakeſpeare die Regierung Eliſabeths preiſt, iſt unleugbar und deutlich. Dieſer dreifache Geſichtspunkt ferner ſcheint in ſich wieder zu einem gemeinſamen zuſammen zu fallen. Den kirchlichen Kampf, den Sieg des Proteſtantismus ſehen wir mehr und mehr in die Mitte der Handlung rücken. Er ſteht auf der Einen Seite in einer Verbindung mit dem hergeſtellten Frieden; die Gewalt des Waffenadels konnte nicht beſeitigt ſein, ehe ſolche höhere geiſtige Intereſſen die Geſellſchaft bewegten, und auch dann mußte der Unfriede fortdauern, bis ſich dieſe geiſtige Gährung ſelbſt aufgeklärt hatte. Auf der anderen Seite hängt der Sieg der neuen Kirche mit der größeren Innerlichkeit des Lebens, mit der Schätzung des geiſtigen Verdienſtes, mit der Achtung der Wahrheit wo man

ſie fand, enge zuſammen; ſo lange die Welt in dem ſtummen Bewundern der äußeren Macht und in der Furcht der Autorität gefangen lag, war keine Reformation denkbar. Die Grundidee des Stücks erſcheint demnach immer einheitlicher, je näher man zuſieht. Gleichwohl gelangen wir nicht zu dem künſtleriſchen Genuſſe derſelben. Kein Stück Shakeſpeare's zerſtreut ſo ſehr die Gedanken, keines feſſelt ſo wenig als Ganzes auf ein beſtimmtes reales oder ideales Objekt. Der Dichter ſelbſt ſchien das zu fühlen. Er mahnt im Prolog mit großem Nachdrucke, von allem Flitter der Bühne dießmal abzuſehen und er wendet ſich an ſein feinſtes Publikum mit der Zumuthung, heute allem Schattenwerk zu entſagen. Im Epiloge gleichwohl trifft er es ganz richtig in der Wette von zehn gegen eins, daß dieß Stück nicht Allen gefallen habe. Der äußere Zweck des Stücks hat dießmal offenbar dem inneren Halte Eintrag gethan. Es iſt hier keine dramatiſche Einheit des Gedankens, kein ethiſcher Brennpunkt im Stücke, ſondern höchſtens ein hiſtoriſcher, der von dem äußeren Zwecke eingegeben iſt. Es iſt der Kern und Gehalt der Regierung des Hauſes Tudor in geſchichtliche Abſtraktion gefaßt und mit wunderbarer Kraft der Concentration auf ein Ziel geführt, und dieſes wieder in einen großen Gegenſatz zu der früheren engliſchen Geſchichte und des Dichters Geſchichtsdramen gefaßt; ſo daß das Stück, um Shakeſpeare's geſchichtliche Betrachtungsweiſe zu verfolgen, vielleicht intereſſanter iſt als jedes andere, ohne daß es dramatiſch

und äſthetiſch dadurch irgend gebeſſert würde. Dramatiſch darſtellbar, als Verkörperung deſſen was er eigentlich bezweckte, war dem Dichter weſentlich der Sieg des Proteſtantismus. Ihn durfte er nicht ausführlich auf die Bühne bringen; er ſtellte daher mehr ſymboliſch den kleinen äußeren Anlaß dar, der dieſe unermeßliche Folge für England gehabt hat. Die Geſchichte ſelbſt berechtigte ihn dazu. Die Reformation iſt in England durch dieſe äußeren Anſtöße gefördert, freilich nicht begründet worden. Hat doch Lingard in einem gehäſſigen Sinne faſt nur die arme Anna Bullen zur Urſache der Reformation in England gemacht. Aber Shakeſpeare durfte ſelbſt dieſe bloße Andeutung nicht zu deutlich machen. Das Uebergewicht entfernter, fremdartiger, negativer Urſachen und Handlungen wurde zu groß, die Verhältnißmäßigkeit der Thatſachen zu dem eigentlichen Ergebniß und ſeiner Größe blieb immer zurück. Auch das ſchien Shakeſpeare vorgeſchwebt zu haben, obgleich ich nicht mit ganzer Beſtimmtheit zu ſagen wage, er habe es deutlich durchſchaut. Es ſcheint aber wohl, als ob er in allen den einzelnen Handlungsgruppen des Stücks dieſelbe Erfahrung andeuten wollte, daß große Erfolge oft aus kleinen und den unerwarteſten Urſachen entſtehen und durch ſolche vereitelt werden. Buckinghams ſtrebende Plane ſcheitern ſo, mehr an der Untreue eines Dieners der ihm lieb war, als an den Nachſtellungen ſeiner mächtigſten Feinde; Wolſey's weltumſpannende Macht und Umſicht an der thörichten Verlegung zweier Blätter,

„einer Nachläſſigkeit durch die ein Narr nur ſtürzt!“ Dieſen Zug hat Shakeſpeare der Geſchichte entgegen ausdrücklich hinzugedichtet und dieß könne wohl ungezwungen auf Abſichtlichkeit ſchließen laſſen: ſolche eigenmächtige Erfindungen, die grade durch ihre Kleinheit auffallen, hat ſich Shakeſpeare in ſeinen Hiſtorien nie ohne Urſache erlaubt. So hat er auch die zufällige Begegnung des Königs mit Anna Bullen offenbar mehr, als ſeine Gewiſſensſcrupel an ſeiner Ehe mit Catharina, zur Urſache der Auflöſung dieſer Ehe gemacht. Und ſo ſteht jenen Vereitelungen großer Plane durch kleine Anläſſe eben dieſe Begegnung dann gegenüber, als die Urſache der größeſten Erſcheinung in der engliſchen Geſchichte jener Zeiten. Aber es bleibt, all dieſer weiſen Erwägungen und Anordnungen des Dichters ungeachtet, der ewige Mißſtand, daß das, was all dieſen kleinen Vorfällen die eigentliche Wichtigkeit gibt, hinter der Scene und in der Zukunft liegt.

3. Shakeſpeare's Sonnette.

Wir ſtehen am Ende der zweiten Periode Shakeſpeare'ſcher Dichtung und überſehen die zwiefache Reihe der erotiſchen und hiſtoriſchen Stücke, die derſelben angehören. Eine Fülle von poetiſchen Anſchauungen, von ſittlichen Ideen und Wahrheiten tritt uns aus dieſen Werken entgegen, die uns zu aller Zeit an dieſe Dichtungen gefeſſelt hat; in der Art aber, wie wir im Beſonderen dieſelben betrachten und zuſammengeſtellt haben, ſcheinen ſie uns auch dem Dichter perſönlich etwas näher zu rücken. Es drängte ſich uns die Wahrnehmung auf, daß mannichfache Uebereinſtimmung in den Geſichtspunkten war, aus denen dieſe Stücke entwo fen ſind, daß hier und da Einerlei ethiſcher Gedanke durchblicke, auch wo der Gegenſtand noch ſo verſchieden und ſeine poetiſche Verkörperung noch ſo ſelbſtändig war. Einzelne Charaktere konnten uns wie ein inneres Abbild des Dichters vorkommen, einzelne mit beſonderem Nachdruck behandelte Anſichten, Wahrheiten und

Situationen konnten auf des Dichters eigene, innere Erfahrungen zurück zu weisen scheinen. Wir hatten oben beim Eintritt in diese zweite Periode (1. Thl. p. 264.) gesagt, wir wollten nach dem Ueberblick der Werke dieser Zeit auf Shakespeare's Lebensgeschichte zurückkommen und nachforschen, ob sich vielleicht ein geistiger Faden entdecken lasse, der uns eine Verknüpfung zwischen den Dichtungen und des Dichters Leben gewähre. Wenn eine solche Verbindung besteht, so kann sie nur in Shakespeare's Sonnetten gesucht werden, denn sie sind die einzigen Produkte desselben, die uns einen unmittelbaren Blick in sein eigenes Innere gestatten. Es liegt uns daher ob, ehe wir uns nach den Schicksalen des Dichters in dieser Mitte seines Lebens umsehen, einen Blick auf jene Gedichtreihe zu werfen.

Shakespeare's Sonnette sind Gelegenheitsgedichte, die ursprünglich nicht für Veröffentlichung berechnet waren. Die erste Erwähnung derselben geschieht in Meres' Schatzkästlein des Witzes (wits treasury) 1598. Er bezeichnet sie ganz als solche private Dichtungen, indem er sie „Shakespeare's Zuckersonnette unter seinen vertrauten Freunden" nennt. Er preist sie, es sei Ovids süße Seele auf sie übergegangen. Gleich nach diesem Lobe und, es scheint, davon angelockt, machte ein Buchhändler Jaggard Jagd auf diese Sonnette und publicirte 1599 unter dem Titel „der verliebte Pilger" (passionate pilgrim) eine kleine Sammlung zusammengestoppelter Gedichte, worunter einige notorisch von anderen Dichtern sind; einige Sonnette aus

Verlorener Liebesmühe ſind darin aufgenommen; ein Paar andere über das Thema von Venus und Adonis könnten füglich aus Anregung des Shakeſpeare'ſchen Gedichtes über dieſen Gegenſtand von einem Anderen zuſammengeſetzt ſein; nur zwei Sonnette aus der Reihe jener freundſchaftlichen gelang es dem piratiſchen Verleger zu erbeuten. Daraus läßt ſich ſchließen, daß dieſe Gedichte ſorgfältig geheim gehalten wurden; vielleicht auch, daß es keine anderen Sonnette von Shakeſpeare gab, als gerade die Sammlung, die etwas ſpäter vollſtändiger veröffentlicht wurde. Sie erſchien zugleich mit dem angehängten Gedichte „des Liebenden Klage" 1609. 4. unter dem Titel: Shakespeares sonnets, never before imprinted. Ein myſtiſches Dunkel umgab auch jetzt noch dieſe offenbar rechtmäßige Ausgabe. Es iſt der Anſchein genommen, als ob der Dichter ſie nicht ſelbſt veröffentlicht hätte. Gegen alle Gewohnheit ſchreibt der Verleger T. T. (Thomas Thorpe) eine Dedication dazu, und dieſe zwar an einen ungenannten, nur mit einer Chiffer bezeichneten Mr. W. H., den er den „einzigen Erzeuger dieſer Sonnette" nennt und dem er „alles Glück und die Unſterblichkeit wünſcht, die ihm unſer unvergänglicher Dichter verheißen."

Die Sonnette Shakeſpeare's ſind durch das Dunkel, in das ſie gehüllt waren in Bezug auf dieſen „Erzeuger," durch die Undurchſichtigkeit des Inhalts, der unter einer nebelhaften, verſchwimmenden Form verſteckt liegt, für die Ausleger und Biographen immer eine Verzweiflung gewe-

sen; durch das, was allein hell und deutlich in diesem Inhalt schien, wurden sie eine Verzweiflung der Bewunderer des Dichters. Die ersten 126 Sonnette der Sammlung sind an einen Freund gerichtet, die letzten 28, deren Inhalt wir schon früher (I. p. 52.) charakterisirt haben, besprechen das Verhältniß zu einer leichtfertigen Frau, das für alle ein Greuel war, die an dem Dichter keinen Makel sehen wollten. Aber auch den größeren Haupttheil glaubte man hier und da dem Dichter zum Nachtheile auslegen zu müssen. Man las diese Gedichte lange in solch blinder Befangenheit, daß alle, auch die ersten 126, bis zu Malone's Zeit von den Auslegern (Gildon u. a.) als an ein Weib gerichtet angesehen wurden! Noch als man bereits so viel glücklich heraus hatte, daß sie zu einer männlichen Person redeten, kam Chalmers (apology for the believers in the Shakespeare papers) noch 1797, und deutete gar die Person, an die sie gerichtet waren, auf die Königin Elisabeth!! Da nun aber endlich feststand, was gleich anfangs nicht zu verkennen und zu übersehen war, daß die Sonnette an einen jungen Freund geschrieben waren, erweckte der enthusiastische und verliebte Styl einen härteren Verdacht, von dem auch andere Dichter der Zeit nicht frei ausgingen. Es lag in dem überschwenglichen Styl dieser italianisirenden Poesie, wie es in dem complimentirsüchtigen Charakter der Zeit lag, daß ein ungemessener Ausdruck der Schmeichelei wie der Zärtlichkeit allen Schreibern jener Tage, allen Klienten hoher Kunstfreunde von

Neapel bis nach London gleich eigenthümlich war. Shakespeare spricht in der Dedication seiner Lucretia an den Grafen Southampton von der endlosen Liebe, die er ihm widmet; Ben Jonson unterschreibt sich an Dr. Donne als sein „treuer Liebhaber"; so nannte dann Shakespeare auch in diesen Sonnetten den jungen Freund seinen Liebling, seinen süßesten Knaben. Es war dieß im Styl der Zeit unverfänglich, obgleich schon die Zeit selbst nicht alles Aehnliche unverfänglich aufnahm. Barnefield in seinem verliebten Schäfer (1595 beweinte in einer Reihe von Sonnetten seine Liebe zu einem schönen Jüngling; es war eine unschuldige Nachahmung einer Ecloge Virgils; man legte sie ihm aber so aus, wie man auch wohl Shakespeare's Sonnette ausgelegt hat. All dieß zerfiel bei näherer Betrachtung in sich selbst. Immer aber blieb die Ungewißheit über den jungen Mann, der Shakespeare diese außerordentlich tiefe Zuneigung oder oberflächlich pomphafte Schmeichelei abgewann, quälend zurück. Es wollte nichts verfangen, daß man vorschlug, die Sonnette so anzusehen, als ob sie schlechtweg an ein Geschöpf der Einbildungskraft gerichtet seien; selbst Alexander Dyce's Autorität konnte dieser Annahme keinen Eingang schaffen. Denn da, wo die Gegenstände deutbar sind, wo tiefe Erwägungen und Gefühle den Dichter beschäftigen, was in aller Welt könnte ihn da angeregt haben, diese Bewegungen seiner Seele in der Form verliebter Ergießungen an einen Freund auszusprechen, wenn ein solcher nicht wahrhaft und leibhaft an

seiner Seite stand, der an seinem inneren Leben Antheil nahm? Man ist allzusehr gewöhnt, diese Form des Sonnetts nur in den müßigen Spielen der Treibhausphantasie spiritualistischer Poeten angewandt zu sehen. Wenn aber die Shakespeare'schen wirklich vor anderen Sonnetten auszuzeichnen sind, so sind sie es gerade nur dort, wo, und nur darum, weil ein warmes Leben in ihnen liegt, weil innerliche Wahrheit und Wirklichkeit aus ihnen spricht, weil reelle Lebensverhältnisse auch unter dem falben Abbilde, das diese Dichtungsform mit sich bringt, durchscheinen, weil der volle Pulsschlag eines tiefbewegten Herzens durch alle Hüllen der dichterischen Formalien hindurchdringt.

Es ist klar, daß die Sonnette nur an Einen und denselben Jüngling gerichtet sind; sogar die letzten 28 Sonnette an jenes Weib greifen ihrem Inhalte nach in das Eine Verhältniß zwischen Shakespeare und seinem jungen Freunde ein, und Regis hat dieß ganz recht gesehen, daß dieselben eigentlich zu den Sonnetten 40—42 eingeordnet werden müßten. Der Sonnettist sagt es selbst, daß er Eine alte Liebe nur stets in neuer Form ausdrücke. Derselbe Ton der Liebkosung kehrt, selbst nachdem er durch ernstere Gegenstände der Besprechung unterbrochen war, immer wieder; der „süße Knabe" bleibt des Dichters Knospe und frühe Rose bis zuletzt. Müßte man selbst annehmen, was oft geschehen ist, daß die Sonnette in großen Zwischenräumen der Zeit entstanden seien, so hat uns der Dichter gesagt, warum er auch später noch dem Freunde die Jugend-

lichkeit in dichterischer Fiction forterhält; er wollte, nach Sonn. 108, stets wie im Gebet dasselbe sagen und alte Dinge nicht alt nennen; seine ewige Liebe wollte den Raub und Staub des Alters nicht in Anschlag bringen. Diesem Immergeliebten schreibt Shakespeare Schönheit, Geburt, Witz und Reichthum zu; es ist aus der oberflächlichsten Lectüre der Sonnette deutlich, daß es ein junger Mann von hohem Range in der Gesellschaft war, dessen Abstand von dem Dichter es nöthig machte, daß sie ihr gegenseitiges Verhältniß, ihre Liebe und Freundschaft, vor der Welt verborgen hielten. Eben dieses äußere Mißverhältniß hat es denn auch offenbar veranlaßt, daß die Sonnette, als sie erschienen, weder von Shakespeare selbst dedicirt waren, noch von dem Verleger der „einzige Erzeuger" mit Namen bezeichnet wurde; ja, daß man mit Sicherheit annehmen muß, daß selbst die Chiffer Mr. W. H. bestimmt war irre zu leiten. Ein „Herr" schlechtweg (Master) vom bürgerlichen Stande war der Erzeuger, d. h. der Mann, an den die Sonnette gerichtet waren, offenbar nicht. Collier freilich wollte, um das Mr für keine Täuschung halten zu müssen, unter dem begetter nur den Verschaffer verstehen, der für den Verleger die Sonnette gesammelt habe. Aber er übersah in seiner Abneigung und eifrigen Flucht vor aller Conjectur, daß der Verleger jenen „Erzeuger" in der Dedication selbst ausdrücklich als eben den Mann bezeichnet, dem Shakespeare in den Sonnetten die Unsterblichkeit durch seine Verse verhieß. Dieser Erzeuger ist nothwendig

derſelbe Mann geweſen, den das 38 Sonnett in demſelben Sinne die zehnte Muſe nennt und das Argument, den Gegenſtand, der den Dichter nie Mangel an Stoff leiden laſſe; dem das 78. Sonnett in eben dieſer Meinung empfiehlt, auf des Dichters Werke mehr als auf andere ſtolz zu ſein, weil ſie unter ſeinem Einfluſſe entſtanden, „von ihm geboren ſind.“

Daß alſo der Mann, dem die Sonnette in der Ausgabe von 1609 gewidmet ſind, auch der Mann iſt, an den ſie gerichtet ſind, iſt ganz unzweifelhaft. Aus der Chiffer Mr. W. H. aber, mit der ihn die Dedication bezeichnet, wird man ihn ſchwerlich errathen wollen, da ſie offenbar zum Täuſchen beſtimmt iſt. Sie können ganz füglich an einen Lord gerichtet geweſen ſein, obgleich der Erzeuger hier ein „Meiſter“ heißt; wenn Collier meint, man hätte damals ſchwerlich gewagt, einen Mann des Adels ſo vertraulich zu benennen, ſo vergißt er wieder, daß nach dem Inhalte der Sonnette und nach der Natur des Verhältniſſes dieſe Ablenkung Abſicht und unſtreitig im Einverſtändniß mit dem edlen Herrn geſchehen war. Und ſo könnte auch der fragliche Erzeuger einen Namen führen, auf den die Buchſtaben W. H. nicht paſſen. Wäre der Liebling Shakeſpeares nach Drake's Vermuthung der Heinrich Wriothesley, Graf von Southampton, ſo könnte man glauben, die Buchſtaben W. H. verſteckten und verriethen gerade ſo viel von der Wahrheit, als man mit dieſer Dedication bezweckte. Daß Boaden (on the sonnets of Sh. 1837) gerade

auf dieſe Buchſtaben ſeine Vermuthung gründet, der Gemeinte ſei William Herbert, Graf von Pembroke, dieß ſtimmt uns für dieſelbe von vorn herein nicht günſtig. Zwar der Perſönlichkeit und Stellung nach, die Pembroke einnahm, könnte er wohl der Freund und Gönner ſein, dem Shakeſpeare ſolche Sonnette hätte zuſchreiben mögen. Er war ſchön genug für ſo viel Lob, groß genug für ſo vielen Preis, ein Schützer aller Gelehrſamkeit, ſelbſt gelehrt, ſelbſt Dichter, in allgemeiner Liebe und Achtung, ein beſonderer Patron Shakeſpeare's und ein Freund ſeiner Schauſpiele, wie es aus der Dedication der Ausgabe von Shakeſpeare's Werken von 1623 hervorgeht. Der Zeit und dem Alter des Grafen Pembroke nach iſt es aber nicht wohl möglich, daß die Sonnette an ihn gerichtet ſind. Er war 1580 geboren, war mithin im Jahre 1598, wo Meres die Sonnette erwähnt, 18 Jahre alt; es iſt nicht denkbar, daß Shakeſpeare dem jungen Freunde in dieſem Alter ſo heftig, wie es in den erſten Sonnetten geſchieht, zugeredet hätte zu heirathen, wobei man noch annehmen müßte, daß gerade dieſe erſten alle erſt 1598 und nicht, was ſehr wahrſcheinlich zu machen iſt, noch einige Jahre früher geſchrieben wären. Boaden muß daher auch der Einen unwahrſcheinlichen Vermuthung die zweite anfügen, es ſeien die 1609 gedruckten Sonnette nicht die von Meres erwähnten! Allein dabei iſt überſehen, daß zwei von unſeren Sonnetten ſchon 1599 durch Jaggard gedruckt ſind und daß, als dieſe exiſtirten, auch die ganze Reihe exiſtirt haben muß,

weil sie, herausgerissen aus der ganzen Sammlung, keinen Sinn haben. Collier gab es bei diesen Zweifeln auf, irgend einer Meinung über den Helden dieser Sonnette beizutreten. Dieß aber scheint uns gar zu sehr aller Conjectur den Raum zu rauben. Die Vermuthung Nathan Drake's, daß der Graf Southampton der junge Freund Shakespeare's war, dem er eine so herzinnige Freundschaft und Verehrung zollte, ruht in der That auf so festen Gründen, daß man alle Conjectur für eine Sünde ansehen muß, wenn man dieser nicht anhängen will. Die kritische Vorsicht erheischt nicht, daß man eine so ungemein wahrscheinliche Vermuthung von sich stoße, sondern nur, daß man sie möglichst genau begründe und übrigens auch dann, wenn dieß geschehen ist, nicht eigensinnig auf ihr beharre und sie für volle Gewißheit ausgebe, sondern der besseren und sicheren Erkenntniß das Ohr leihe, sobald sie sich bietet.

Der Graf Southampton ist im Jahre 1573 geboren, und lebte seit 1590 in London. Seine Mutter war in zweiter Ehe mit dem Schatzmeister Sir Thomas Heneage vermählt, den sein Amt in Verbindung mit dem Theater brachte; das mochte dem Stiefsohn Gelegenheit und Neigung geben, den Werken der Bühne Freude abzugewinnen und Schutz zu verleihen. Er war frühe ein Förderer und leidenschaftlicher Freund des Schauspiels. In einem Schreiben von Rowland White an Robert Sidney heißt es (1599), der Graf Southampton und Lord Rutland kämen sehr selten zu Hofe, sie verbrächten ihre Zeit in London,

wo sie jeden Tag in's Theater gingen. Zugleich war er frühzeitig schon ein Schützer aller Gelehrten; der treffliche Chapman in seiner Iliade heißt ihn den Auserwählten aller edlen Geister des Vaterlands; Nash nennt ihn „von unbegreiflicher Höhe des Geistes in heldenmüthiger Entschlossenheit und in Sachen des Geschmacks;" Beaumont fragt, wer wohl auf Englands Bühne lebe und ihn nicht kenne? Alle Dichter und Schriftsteller wetteiferten, ihm ihre Werke zu widmen; angenommen, Shakespeare richte seine Sonnette an ihn, so sagt er selbst dieß im 78. Sonnette: er habe ihn so oft als seine Muse angerufen und für seinen Vers so schöne Hülfe an ihm gefunden, daß nun jede fremde Feder ihn nachahme und ihre Poesie unter seinem Namen verbreite. Shakespeare selbst widmet ihm 1593 seine Venus und Adonis, noch aus demüthiger Ferne; im folgenden Jahre seine Lucretia in einer schon dreisteren Dedication, die, wie wir vorhin anführten, bereits von der endlosen Liebe spricht, die er ihm widme, in der sich der Dichter einer guten Aufnahme seines Werkchens nicht sowohl wegen des Werthes der ungeschulten Verse versichert hält, als wegen der „Bürgschaft, die er von des Grafen ehrenvoller Zuneigung hat". Wir haben früher vermuthet, daß diese beiden beschreibenden Gedichte Shakespeare's, wenn auch früher entstanden, doch um diese Zeit ihres Druckes überarbeitet worden sind; der Charakter der dort herrschenden, italianisirenden Poesie der Concepte und des Epigrammatismus ist ganz derselbe, der in den meisten die-

ser Sonnette vorherſcht. In dem 53. Sonnette heißt es: „Beſchreibt Adonis, und das Abbild iſt ärmlich dir nachgeahmt; haucht auf Helenens Wangen alle Kunſt der Schönheit und du wirſt neu gemalt im Gewande der Griechin erſcheinen.“ Man ſollte meinen, dieß ſpiele geradezu auf die beiden Gedichte an; die erſte Stelle an ſich deutlich; die zweite faſt noch mehr. In Lucretia hat Shakeſpeare die Helene bei der Beſchreibung eines Gemäldes erwähnt, und es iſt, als habe der Rückblick dorthin ihm die Wendung eingegeben: „Du wirſt neu gemalt im griechiſchen Gewand erſcheinen“. In Bezug auf den Inhalt ferner berührt ſich das Bild des ſpröden Adonis mit dem Inhalte der erſten 17 Sonnette ſehr genau, die Strophen 27 — 29 des Gedichtes ſind ganz im Styl und Sinn dieſer erſten Sonnette geſchrieben und die gebrauchten Bilder ſind gleich. Es ſind dieß die Sonnette, in welchen Shakeſpeare dem jungen Freunde dringend anräth, ſich zu vermählen, um der Welt ein Abbild ſeiner Schönheit und Trefflichkeit zu ſichern. Gerade im Jahre 159½, wohin nach dem intimeren Verhältniß zu ſchließen, das die Dedication der Lucretia zwiſchen Southampton und Shakeſpeare verräth, der Anfang der Sonnette füglich fallen könnte, bewarb ſich der Graf um Eliſabeth Vernon, eine Couſine ſeines Freundes des Grafen Eſſex. Die Königin wollte dieſe Verbindung nicht und ließ ſpäter, als ſie ſich ohne ihr Wiſſen 1598 oder 1599 vermählten, beide einſperren; dieß ſcheint denn wohl ein Verhältniß anzudeuten, in dem denkbarer

Weise eine so eindringliche Ermahnung, wie sie Shakespeare in jenen 17 ersten Sonnetten wiederholt, am Ort se[illegible] mochte. Damals war Southampton 21½ Jahre alt, ein Alter, das jung genug ist, um Shakespeare's liebkosende Ausdrücke „süßer Knabe" u. A. zuzulassen, und vorgerückt genug, um die Zureden zur Vermählung zu erlauben. Es hat sich eine Nachricht in Bezug auf das Verhältniß des Grafen zu Shakespeare erhalten, die, wenn sie völlig erwiesen wäre, die ganz ungewöhnliche Natur dieser Verbindung zwischen zwei Unebenbürtigen in der Art bezeugen würde, daß wir vollkommen die ganze Hingebung unseres Dichters an diesen Jüngling begreifen könnten. Rowe berichtet in seinem Leben Shakespeare's, als eine Sache, die ihm selbst unglaublich wäre, wenn sie nicht auf der Autorität des Sir William Davenant beruhte, der mit Shakespeare's Angelegenheiten sehr bekannt war, daß Southampton einmal an Shakespeare die Summe von tausend Pfund gab (die man nach dem heutigen Werthe des Geldes auf das Fünffache anschlagen darf), um ihn zu befähigen, einen Kauf zu machen, der ihm am Herzen lag. Es war herkömmlich, daß Dedicationen mit Geschenken belohnt wurden, aber nicht entfernt mit Gaben von solcher Bedeutung. Gerade um die Zeit der beiden Dedicationen Shakespeare's nun ging die Blackfriargesellschaft damit um, den Globe auf der Bankseite zu bauen. In Erwägung des Interesses, das der Graf an Allem nahm, was die Bühne betraf, und in gleicher Erwägung jener Dedicationen und dieser Bau-

unternehmung seiner Lieblingsgesellschaft findet es selbst der strenge Collier nicht unwahrscheinlich, daß Southampton diese Summe gegeben haben könnte, theils um Shakespeare zu belohnen, theils um ihm seinen Antheil Einschuß für den neuen Bau zu erleichtern. Es stimmt damit vortrefflich zusammen, daß gerade um diese Zeit sich Shakespeare's äußere Verhältnisse besser gestalteten und daß er seiner verarmten väterlichen Familie helfend unter die Arme greifen konnte. Diesem äußerlichen Anzeichen eines nicht gemeinen Verhältnisses zwischen einem Grafen, der in den höchsten Regionen stand und ein Mann von geschichtlicher Bedeutung war, und einem Schauspieler, der in die damals verachtetste Schichte der Gesellschaft gehörte, giebt ein anderes innerlicheres erst seine rechte Weihe. Diese Freundschaft erhielt ihren Werth erst durch ihre Dauer; der bescheidene Dichter gefährdete sie nicht durch Mißbrauch und vordringliche Eitelkeit; der menschliche herablassende Graf bekannte sich offen zu ihr, die der Dichter durch Charakter und Geist mehr adelte, als er durch Reichthum und Geburt. Nach 15 Jahren finden wir ein Zeugniß wieder, das den Bestand des alten Verhältnisses in der schönsten Weise beurkundet. Im Jahre 1608 gab es, wie früher so oft, Zerwürfnisse des Gemeinderathes von London mit dem Blackfriartheater. Southampton schrieb um diese Zeit eine schon früher erwähnte briefliche Verwendung, die sich in einer Abschrift unter den Papieren des Kanzlers Lord Ellesmere gefunden hat; sie wurde an die Lordschaft, an die sie

gerichtet war, von Burbadge und Shakespeare überbracht. Den Einen, sagt Southampton in dem Briefe, „bezeichnet der Ruf als unseren englischen Roscius, als Einen, der „„die Gebärde dem Worte und das Wort der Gebärde höchst bewundernswürdig anpaßt.““ Der Andere ist ein Mann, der kein Haarbreit weniger Gunst verdient, und mein specieller Freund; bis kürzlich noch ein Schauspieler von gutem Belang bei der Gesellschaft, jetzt Miteigenthümer derselben und Verfasser einiger unserer besten englischen Schauspiele, die, wie Ew. Lordschaft wissen, bei K. Elisabeth ganz besonders beliebt waren. — Auch S. M. unser allergnädigster König Jakob hat seit seiner Thronbesteigung auf mancherlei Art und zu verschiedenen Zeiten seine Huld auf die Gesellschaft erstreckt. Dieser Andere heißt William Shakespeare, und sie sind Beide aus Einer Grafschaft, ja fast aus Einer Stadt. Beide sind ihren Gaben nach wahrhaft berühmt, obgleich es Ew. L. Würde und Weisheit nicht zukommt, sich an die Orte zu verfügen, wo sie das öffentliche Ohr zu ergötzen pflegen.“ So bekannte sich also Southampton gerade in's Angesicht dieser „Würde“, die von der Bühne nach dem damaligen Zeitbegriffe nicht einmal Notiz nehmen durfte, ungescheut zu der speziellen Freundschaft mit diesem Schauspieler. Und da es in der öffentlichen Bekennung dieses Verhältnisses so weit gekommen war, so begreift es sich auch vollständig, daß um eben diese Zeit die Sonnette unter Shakespeare's Namen erscheinen konnten, gerade nur mit so viel Verhüllung des

Namens jenes Erzeugers, daß es für die Näheren und Vertrauteren ein öffentliches Geheimniß war, für die Uneingeweihteren gleichwohl ein Geheimniß. Ein solches Verhältniß war unstreitig in jenen Zeiten ganz außer der Regel; das Verhältniß sowohl, welches diese Thatsachen, die wir erzählen, andeuten, wie auch jenes andere, auf das die Sonnette hinblicken lassen. Daß Shakespeare gerade solcher ungewöhnlicher Verbindungen mehrere gehabt haben sollte, ist daher gewiß schwer zu glauben. Und es ist mir darum immer unbegreiflich erschienen, wie man in England sich so sehr sträuben mochte, die Identität dieses Gepriesenen der Sonnette mit dem Grafen Southampton zuzugeben. Denn wenn je eine Vermuthung an Gewißheit gränzte, so ist es diese.

Man hat dagegen geltend gemacht, daß keine Anspielungen auf Southampton's Schicksale in den Sonnetten enthalten wären. Man vergaß dabei schon wieder, daß nach dem Inhalte der Sonnette selbst und nach der Natur des Verhältnisses Alles, was den Grafen zu kenntlich machen könnte, weggelassen werden mußte, wenn sich dessen Vieles darin befunden hätte. Wir haben aber Ursache zu glauben, daß diese Sonnette sämmtlich geschrieben sind, ehe der Graf Southampton überhaupt Schicksale gehabt hat. Sein öffentliches Wirken beginnt 1597, als er die kurze Expedition mit Graf Esser nach den Azoren machte. Dann nahm er 1601 an der Verschwörung desselben Grafen, seines Verwandten, Theil und büßte im Gefängniß,

aus dem er erſt mit dem Tode der Königin erlöst ward. Es wäre nicht ganz undenkbar, daß mehr als eine Anſpielung auf die Expedition nach den Azoren in den Sonnetten enthalten wäre; die Gruppe der Stücke 43—61 ſpricht vielfach von einer äußeren Trennung beider Freunde, die dem Dichter ſchmerzlich fällt. Es iſt aber wahrſcheinlicher, daß ſich dieſe Stellen auf eine minder beträchtliche Entfernung des Freundes beziehen und daß die ſämmtlichen Sonnette vor 1597 geſchrieben ſind. Alles vereinigt ſich, dieſe Zeitbeſtimmung vielleicht zu noch größerer Gewißheit zu erheben, als die Vermuthung über die Perſon des Grafen Southampton. Wir haben geſagt, daß Meres die Sonnette erwähnt; wir glauben daran feſthalten zu müſſen, daß er unſere Sonnette meint, weil ſie vertraute freundſchaftliche Gedichte ſind, wie er ſie bezeichnet, und weil zwei aus dieſer Reihe 1599 ſchon veröffentlicht ſind, die nur innerhalb der ganzen Reihe Sinn und Bedeutung haben. Die Sonnette ſind alſo vor 1598 entſtanden. Man hat darin eine Stelle bei der Frage über die Zeitbeſtimmung immer überſehen, wo in einem der ſpäteren Sonnette der Dichter ausdrücklich ſagt, es ſeien drei Jahre, ſeit er den Freund zum erſten Male geſehen. Nimmt man an, daß dieß 1593 oder 94 war, ſo ſind die letzten Stücke vor 1597 gemacht, denn wir glauben unten nachweiſen zu können, daß die Sonnette nach einem innerlichen Zuſammenhange im Großen und Allgemeinen chronologiſch geordnet ſind. Collier und Andere mit ihm ſagen freilich, die

Sonnette seien zu sehr verschiedener Zeit geschrieben, Einige in Jugend, Andere in hohen Jahren; in Einigen spreche der Dichter von seiner Schülerfeder, in Anderen von seinem Alter. Allein dieß beruht in der That auf einer Unachtsamkeit der Lectüre. Wollte man des Dichters poetische Uebertreibungen über sein Alter gar zu ernsthaft beim Worte nehmen, so hätten sie sogar dann keinen Sinn, wenn die Sonnette alle erst 1608 geschrieben sein sollten; Shakespeare war dann 44 Jahre alt. Zufällig aber, und auch dieß ist ganz übersehen worden, spricht der Dichter gerade auch in einem der zwei Sonnette, die in Jaggards Sammlung 1599 gedruckt sind, von seinem Alter; da war er nur einige Jahre über Dreißig! Diese Sätze über sein Alter können also nur beziehungsweise, im Vergleich zu dem Alter seines jungen Freundes verstanden werden. Und auch da scheint kein so großer Unterschied zu bestehen. Im 81. Sonnett heißt es: „Entweder werde ich leben, deine Grabschrift zu machen, oder du überlebst meinen Tod"; dieß deutet auf keine so große Altersverschiedenheit; es verträgt sich aber aufs beste mit dem wirklichen Unterschiede von neun Jahren, der zwischen Shakespeare und Southampton Statt hatte. Es könnte für reine poetische Freiheit angesehen werden, wenn der Sonnettist sich über seine Runzeln und sein herbstliches Alter ergeht; so sagt auch R. Greene in seinem farewell to folly 1591, das Alter komme an, und er spricht von vielen Jahren, zu einer Zeit, wo er nicht viel über dreißig war. Wir wollen es gleich-

wohl nicht lauter poetiſche Freiheit nennen. Denn für einen frühthätigen Mann, für einen Jünger der Phantaſie, der ſchon in jungen Jahren vieles geleiſtet hat, der ſchnell und wirkſam lebte, der den Werth der Zeit zu meſſen verſtand, für ihn wird immer der Moment ein ernſter ſein, wo er die Blüthezeit der erſten friſchen Jugend, die zwanziger Jahre, verläßt und ſich dem Wendepunkte jener „Hälfte unſeres Lebensweges“ nähert, für ihn wird immer die erſte Beſinnung auf das heranſchleichende Alter eine trübere Anwandlung ſein, als für den Mann, der in dem langgedehnten Gleiſe unſerer ſchwierigen Lebensverhältniſſe emporkommt, wo die Zwanzig die Jahre der Entbehrung und der Lebensſorgen ſind. In ſolch einer Anwandlung des tieferen Alters-Ernſtes, der immerhin noch lange nicht bei Shakeſpeare ausſchließend walten ſollte, in ſolch einem Schauder der Einbildungskraft bei dem Rückblick auf die erſte reizvolle Jugend des geliebten Freundes mochte Shakeſpeare wohl ſagen (Sonn. 73), daß die Zeit für ihn beginne, „wo gelbe Blätter, oder wenige, oder keine an dieſen im Froſt zitternden Zweigen hängen, den nackten verfallenen Chören, wo ſonſt die ſüßen Vögel ſangen.“ Er mochte dieß ſagen, und Niemand, der Erfahrung und Phantaſie hat, wird ſich verwundern, wenn auch dieſer Seufzer der ſanfteſten Melancholie aus dem Munde eines 30jährigen Dichters käme. Zu allen äußeren Gründen für die Zeitbeſtimmung der Sonnette, die wir aufſtellen, kommt die innere Evidenz hinzu. Dieſe Gedichte gehören der italieniſchen

Periode Shakespeare's an. Sie sind geschrieben zu der Zeit, wo gerade alle die berühmtesten Sonnettsammlungen englischer Dichter erschienen: Daniels Delia, denen der Bau der Shakespeare'schen Sonnette nachgeahmt ist, 1592; Constables Diana 1594; Spensers amoretti 1595; Dranton's Idea's mirror 1594 u. A. Wir haben oben gesehen, wie um diese Jahre sich Shakespeare's Geschmack anfing zu wandeln, wie er den lyrischen Formen des Südens Lebewohl sagte, wie er sich dem sächsischen Nationalgeschmack näherte und wie die einfältigen Lieder des Volkes hinfort die lyrischen Stellen in seinen Dramen ausfüllen, die in Verlorener Liebesmühe noch die Sonnette einnehmen. Die geschichtlichen Stücke aus der heimischen Geschichte entrückten ihn jenem romanischen Geschmacke noch mehr. Wer sich in Shakespeare's Dichtung in chronologischer Ordnung irgend eingelesen hat, dem wird es geradezu unmöglich scheinen, daß er eine längere Gedichtreihe dieser Art noch nach 1598 geschrieben haben könne.

Wir versuchen nun den inneren Faden zu verfolgen, der die Sonnette Shakespeare's zusammenbindet. Es haben schon Andere vor uns gefunden, (Armitage Brown, Shakespeare's autobiographical poems. 1838.) daß sich die Reihe dieser Gedichte in verschiedene Gruppen zerlegt, die wieder jede in sich ein bestimmtes Thema behandeln; in der Scheidung und Charakterisirung dieser Gruppen weichen wir theilweise von dem Versuche von Brown ab. Alle diese Gruppen bilden zusammen ein einziges Ganze,

eine innere Seelengeſchichte, die ſich allmählig vor unſeren Augen entwickelt, die einen genauen pſychologiſchen Verlauf voll Naturtreue und Wahrheit nimmt. Die Sonnette ſind chronologiſch geordnet, um eben dieſen Verlauf vor uns aufzurollen; der Dichter ſcheint kaum hier und da nöthig gefunden zu haben, bei der Zuſammenſtellung zum Druck einzelne Uebergänge und Verſchlingungen den verſchiedenen Gruppen zuzuſetzen. Was die Unterſcheidung dieſer Gruppen ſchwer macht, was leicht verleiten kann, ſie gradezu zu leugnen, das iſt die Unterbrechung der in größerer Beſonderheit, auf beſtimmte und verſchiedene Verhältniſſe bezogenen Sonnette der einzelnen Perioden oder Gruppen durch ganz allgemein gehaltene, die weſentlich in großer Gleichförmigkeit das Lob des Freundes verkünden. Durch die ganze Sammlung ziehen ſich dieſe vageren Preisgeſänge hin und ſtören und verdecken den realeren Inhalt der übrigen, die mehr ſpeziellere Gelegenheitsgedichte ſind. Die Sonnette ſind natürlich einzeln entſtanden; dieſer allgemeinen Huldigungsgedichte, die das ſtehende Verhältniß zwiſchen den Freunden ausdrückten, die ihrem Inhalte nach nicht einem beſtimmten Zuſtande oder Zeitraume angehörten, ſondern zu jeder Stunde entſtanden ſein konnten, mußten natürlich die meiſten ſein. Der Dichter konnte ihnen bei der Anordnung zum Druck ſchwer abſehen, welcher Zeit ſie angehörten; er konnte ſie auch nicht in ihrer Eintönigkeit zuſammenrücken; er mußte ſie zwiſchen die Gruppen zu vertheilen ſuchen, welche die be-

wegliche Geschichte des Verhältnisses darstellen. Läßt man sich durch diese müßigen Einschiebsel nicht stören, so wird man jene innere Geschichte deutlich und sprechend finden. Noch Eins darf dabei nicht irren: es ist die Form des Sonnettes selbst und was sie mit sich bringt. Vielmal ist diese Dichtungsgattung angefochten und oft vertheidigt worden. Wollte man für die Anfechtung schneidende Waffen haben, so hätte man sie hier in Shakespeare's Sonnetten holen müssen. Welch ein lebenvolles Gemälde würde uns dieser Dichter hinterlassen haben, wenn er den Seelenbund mit seinem süßen Jungen je nach dem Anlasse in freien Formen besungen hätte, die ihm der Moment, die Natur der Lage eingegeben hätte zugleich mit dem Inhalte, mit dem sie sich innig und unlösbar in ein selbstgewachsenes Ganze verschmolzen hätten! So aber goß er Alles in diese Eine quadratisch ausgeeckte Gestalt, die alles Scharfe und Besondere verwischt, die einen dämmerigen Nebel über jeden greifbarsten Inhalt breitet, die es allein begreiflich macht, daß man so lange die nacktesten thatsächlichen Verhältnisse in diesen Sonnetten mißverstehen oder übersehen konnte. Aus diesem Einen Mißstande folgt dann der Andere, der dieser Gattung natürlich anklebt. Der Mangel des Realistischen in diesen verschwommenen Gedichten soll dann durch Geist und poetischen Glanz ersetzt werden; das Verhältniß zwischen Mittel und Zweck, zwischen Sache und Ausdruck schwindet; weit ausholende Gedanken und Ausdrücke legen sich um gewöhnliche Gegenstände an, seltsame

übertriebene Bilder und hyperboliſche Wendungen führen das Verſtändniß irre, tiefſinnige Concepte und epigrammatiſche Einfälle, die um ihrer ſelbſtwillen glänzen, werfen eben dadurch den Gegenſtand, um den es ſich handelt, in Schatten. Dieſe angeſtrengte poetiſche Sprache hindert nicht einmal, daß ſich mit der eintönigen Form zugleich der Stoff und der Ausdruck vielfach wiederholt, daß die Tautologie darin ſtehend wird. Und wie in der Lucretia der Dichter unwillkürlich die Eigenheiten jenes Conceptenſtyls der Mariniſten ſelbſt befremdet empfindet, ſo erkennt er auch hier mitten im Werke begriffen (S. 76.) daß ſein Vers „leer an neuem Uebermuth, entfernt von Veränderung und raſcher Abwechſelung iſt; daß er immer daſſelbe ſage und ſeine Erfindungen in dem alten bekannten Gewande halte.“ In dieſem Gewande iſt es nicht leicht, den eigentlichen Gliederbau und die Geſtalt des realen Inhalts zu erkennen; Takt und Vergleichung muß uns lehren, hier nicht Alles zu ſehr beim Worte zu nehmen und doch auch nicht gedankenlos über den feſten Inhalt wegzuleſen.

Wir ſind mit Cunningham und Anderen der Anſicht, daß die Sonnette unſeres Dichters, äſthetiſch betrachtet, überſchätzt worden ſind. Von Seiten ihres pſychologiſchen Inhaltes ſcheinen ſie uns, bei dem gänzlichen Mangel aller anderen Quellen für Shakeſpeare's innere Geſchichte, unſchätzbar zu ſein. Sie zeigen uns den Dichter grade in der intereſſanteſten Zeit ſeiner geiſtigen Entwickelung, wo er den Uebergang von unſelbſtändiger Kunſt zu ſelbſtändi-

ger, von fremdem Geschmacke zu nationalem, von Abhängigkeit und Unglück zu Glück und Frohsinn, ja selbst von ungebundenen Sitten zu innerer Besserung machte. Und zu dem riesengroßen, schwer zu übersehenden Bilde, das uns über seine geistige Entwickelung in seinen Werken dieser Zeit aufgestellt ist, erhalten wir hier ein kleines, faßliches Gemälde aus seinem äußeren und inneren Leben, mit dessen Hülfe wir uns leichter in der großen Welt orientiren, die uns seine Dramen aufschließen, und das uns dem Dichter persönlich vertraulich nahe rückt. Wir leben uns mit ihm in ein lebendiges Verhältniß ein, das in dem ruhigen Gleise seiner Existenz leicht eines seiner größten Erlebnisse war; wir lesen die rührende Geschichte eines vollen, gefühligen, warmen Herzens, die Niemand ohne tiefe Bewegung betrachten kann; wir gewahren den kleinen Wellenschlag und die größere Strömung von Ebbe und Fluth einer ehrgeizigen Leidenschaft, deren psychologischen Hergang wir in seiner ganzen Tiefe und Wahrheit verfolgen können. Wir haben früher erfahren, daß Shakespeare in seiner Ehe nicht glücklich war. Die Leere, die dieß in seinem Herzen zurücklassen mußte, schien sich ihm ganz auszufüllen, als ihm die Liebe des edlen Jünglings ward, der ihm aus seiner Höhe in seine Tiefe und Armuth herab hülfreiche Hand reichte und vielleicht in eine freudlose äußere Existenz zuerst eine höhere geistige Würze warf. Wirklich ist die Entwickelung dieses Verhältnisses des Dichters zu seinem „schönen Freunde“ ganz der

Verlauf einer ſtarken, bis zu den tiefſten Schmerzen heftigen Leidenſchaft, wie ſie der Mann ſonſt nur für Frauen zu empfinden pflegt. In England hat Niemand an dieſer Herzensgeſchichte bis jetzt einigen Antheil genommen. Man hat dort mit großer Sorgfalt aus hundert zerſtreuten Notizen ausgemittelt, wie viel der Dichter in den verſchiedenen Perioden ſeines Lebens „werth war“, aber dieſe zuſammenhängende Quelle zu der Geſchichte ſeiner Seele hat Niemand mit der rechten Andacht geleſen. Vielleicht gehört dazu ein jugendlicheres Volk, deſſen Herzen noch nicht in den ausſchließlichen Werken der Politik und in dem gemeinen Intereſſe verhärtet ſind. Vielleicht nach einigen Jahrzehnten wird man auch in Deutſchland nicht mehr das weiche Gemüth finden, dem dieſe ſtillen heimlichen Regungen eines reichen Herzens anziehend ſcheinen. Jetzt eben beſitzen wir noch etwa die Stimmung, die zu einer Theilnahme an der gefühligen Seite unſeres Dichters nothwendig iſt. So wie hierin überhaupt das Geheimniß unſeres größeren und tiefgehenden Intereſſes an Shakeſpeare gelegen iſt, daß die Entwickelungsſtufe unſeres Volkes heute ungefähr dieſelbe iſt, wie Englands zu Shakeſpeare's Zeit, und daß zu unſerem Vortheile uns die große Erſcheinung dieſes Dichters nicht wie damals England unverſehen überraſchte, ſondern daß ihm ſeit jener Zeit durch eine zweihundertjährige Pflege der Dichtung der Boden bei uns langſam und gründlich bereitet war.

Wir schreiten endlich zu der Analyse der einzelnen Gruppen unseres Sonnettenkranzes und erzählen zunächst im Verfolge der gegebenen Ordnung der Gedichte die Geschichte des Verhältnisses beider Freunde.

Sonnett 1—17. Die ersten siebzehn Sonnette rathen dem „zarten Jungen“ (tender chuck) in eindringlicher, ja in zudringlicher Weise die Vermählung an; sie nennen ihn der Welt frische Zierde, den einzigen Herold des fröhlichen Frühlings, dem es als eine Pflicht eingeschärft wird, eine neue Ausprägung des schönen, von der Natur zum Abbilden geschaffenen Siegels zu hinterlassen; und man mag in dieser Reihe die reiche Erfindungskunst an Bildern bewundern, mit denen der Dichter ein so einfaches Thema zu variiren weiß. Vom 14. Sonnette an verschleift sich der Inhalt allmählig in den mehr allgemeinen Preis der Schönheit und Wahrheit des jungen Freundes; ganz anders, heißt es noch S. 17., in Fortsetzung des bisherigen Themas, würde mein dichterisches Lob deiner Schönheit geglaubt werden, wenn ein Sohn von Dir Zeugniß gäbe, daß es nicht übertrieben ist;“ dennoch, fährt S. 18. dieses Thema verlassend fort, soll dein ewiger Sommer nicht vergehen u. s. Der Preis des Freundes war in diesen ersten Gedichten wundersam gesteigert: weiterhin besinnt sich der Dichter gleichsam, daß er nicht in diesem gespannten Style fortschreiben will: er will nicht (S. 21.) jene Muse nachahmen (Drayton), die durch eine gemalte Schönheit zu ihrem Verse muß angeregt werden;

er will nicht alle seine Gleichnisse vom Himmel nehmen, von Sonne und Mond, von den Edelsteinen der See und der Erde, von des Aprils ersten Blumen und allen seltenen Dingen, die des Himmels Luft in diesem ungeheueren Runde einschließt; wahr will er schreiben wie er liebt; nicht (S. 23.) durch Uebermaaß sein eigenes Herz schwächen, lieber aus Furcht vor zu viel Selbstvertrauen vergessen, die vollständige Ceremonie des Liebesdienstes zu sagen; und der Freund soll lesen lernen, was schweigende Liebe schrieb. Wirklich wird gleich in der folgenden Gruppe die conventionell gekünstelte Form jener ersten Reihe von dem Ausdrucke der lebenvollsten Empfindungen unterbrochen, da auch ihr Thema nicht mehr ein so äußerliches ist wie das der ersten siebenzehn, sondern aus dem Inneren des Dichters geschöpft ist.

Sonnett 18—40. Die zweite Reihe, die wir bezeichnen, ist durch das Verweilen des Dichters auf der Ungleichheit des Standes beider Freunde zusammengehalten. Die Geschichte ihres engeren Verhältnisses beginnt erst hier, die ersten siebenzehn Sonnette konnten noch aus größerer Entfernung geschrieben sein. Hier ist die Hingebung schon entschieden, mit der der junge Edle sich dem geistreichen Manne von innerer Ueberlegenheit überläßt und die Andere des Dichters, mit der er diese herablassende Freundschaft zwischen Bescheidenheit und Selbstvertrauen, zwischen Rückhaltung und Vertraulichkeit getheilt, erwidert. Er muß es bekennen, (S. 36.) daß sie Zwei sein

müſſen, obgleich ihre ungetheilte Liebe Eine iſt: ſo werden die Flecken (des Standes und der Geburt) die auf ihm haften, von ihm allein getragen werden. In ihrer beider Liebe iſt nur Eine Rückſicht, obgleich in ihrem Leben eine „verdrießliche Trennung“ iſt, die wenn ſie auch der Liebe einige Wirkung nicht ändert, doch ſüße Stunden der Liebesfreude entzieht. Er darf den Freund nicht überall kennen, noch darf Jener ihn überall mit öffentlicher Freundlichkeit ehren, ſonſt nähme er ſeinem Namen die Ehre, die er dem Freunde gäbe. „Thue das nicht, ruft der dichtende Freund; ich liebe dich in ſolcher Art, daß, da du mein biſt, auch dein guter Ruf mein iſt,“ für den er in dieſer Weiſe Sorge tragen will. So verlangt er noch ſpät (S. 71.) daß ihn der Freund nach ſeinem Tode nicht beklagen, ſeine Liebe mit ſeinem Leben ablegen ſolle, damit die kluge Welt nicht aus ſeinen Thränen ſein Verhältniß zu ihm errathe und ihn darum höhne. Der Dichter hat viele abgeſchiedene Freunde zu beweinen, die ihm der neue Eine alle erſetzen ſoll. Aber es quält ihn zwiſchen durch doch überall die Empfindung der Kluft, die ſie Beide trennt, und ſeine Demuth läßt ihn nicht auf ſeinem Selbſtgefühl beharren. Spricht er an Einem Orte, gehoben von der ehrenden Freundſchaft, die Bereitwilligkeit der Reſignation auf alle Rangwürde aus, ſo ſehnt er ſich doch anderswo nach einer ehrenvolleren Stellung, um des Freundes würdiger zu ſcheinen. Mit der Zufriedenheit die S. 25. ausdrückt, wo er gern auf Ehren und Titel verzichtet „an dem Orte wo Er Niemand

und Niemand ihn verdrängt," streitet anderswo (S. 27.) sein Verlangen nach einem günstigen Sterne, der seiner zerlumpten Liebe Schmuck anlegen soll, damit er würdig werde, damit er prahlen dürfe mit seines Freundes Liebe: bis dahin will er sein Haupt verbergen, wo er ihn auch auf die Probe stellen möge. Diesen doppelfühligen Zustand drückt dann das 29. Sonnett am dichterischsten und in tief ergreifender Weise aus: „Wenn ich, sagt es, in Ungnade vor Schicksal und Menschenvorurtheil (men's eyes) einsam meinen ausgestoßenen Stand beweine und den tauben Himmel mit nutzlosem Schreien bestürme, und auf mich selber schaue und mein Geschick verfluche: im Wunsche einem hoffnungsvolleren Menschen gleich zu sein, gestaltet wie Er, reich an Freunden wie Er, im Begehr nach dieses Mannes Kunst, nach jenes Mannes Freiheit, am unzufriedensten mit dem, was ich am meisten habe — doch wenn ich, in diesen Gedanken mich fast selbst verachtend, von ungefähr an dich gedenke, dann, wie die Lerche, die sich bei Tagandruch der dumpfen Erd' entschwingt, singt meine Seele Hymnen an dem Thore des Himmels; denn die Erinnerung an deine Liebe bringt mir solche Schätze, daß ich dann verschmähe, meinen Stand mit Königen zu tauschen."

Sonnett 40—42. Die drei folgenden Sonnette, in denen er sich über den Raub einer Geliebten beschwert, sind in der vorigen Gruppe bereits in S. 33—35. angekündigt: es wird dieß Verhältniß auf weiten Umwegen

eingeleitet und entschuldigt, was der Dichter selbst als einen Fehler bezeichnet. Die Stücke No. 40—42. machen dem jungen Freunde leichte Vorwürfe über die Entwendung einer Geliebten, an der dem Dichter, dem ganzen Tone nach, nicht viel gelegen ist, die der Freund auch seinerseits verschmäht und, wie es scheint, nur in einer muthwilligen Neckerei entzogen hat (wilful taste, of what thyself refusest). Die Sonnette 133. 134. machen es klar, daß hier von demselben Weibe die Rede ist, an das die letzte, früher besprochene Gruppe dieser Sammlung gerichtet ist, die als Episode hier eingefügt gedacht werden muß, obgleich es gewiß zweckmäßig war, sie zurückzuschieben, um das Freundesverhältniß und dessen Entwickelung nicht zu unterbrechen. Der Muthwille selbst, von dem die Rede ist, deutet in einem nicht gerade erbaulichen Beispiele von einer neuen Seite an, wie nahe sich beide Freunde gerückt waren. Der reiche Mann nimmt dem armen Freunde sein einziges, wenn auch räudiges Lamm; er verzeiht es ihm in seiner willfährigen Stellung, er findet, daß des Jünglings lasciver Anmuth Alles wohl steht und daß diese artige Kränkung seinem Alter ziemt, das der Versuchung überall ausgesetzt ist.

Sonnette 43—61. Die folgende Reihe, die wir bis zum 61. Sonnette führen, ist in Entfernung von dem jungen Freunde geschrieben; sie sind zeitweilig getrennt; eine „traurige Zwischenzeit" ist zu beklagen, wenn sie auch die Liebe nicht abstumpfen soll. Selbst wo die einzelnen

Stücke von dieſem Thema nicht geradeaus reden, ſind ſie doch darauf zurückbezogen. Die Nummern 43—45 beginnen es, S. 46. ſcheint ſich zu entfernen, aber S. 47. bezieht beide Stücke wieder auf das Grundthema zurück. So ſcheinen nachher S. 53—55. abzuſchweifen, aber S. 56. verbindet die kleine Reihe wieder mit dem Hauptgegenſtande, der Abweſenheit des Freundes. Der ganze Ton dieſer Stücke drückt die Sehnſucht nach dem Entfernten aus; dieſe Freundſchaft iſt mit einer Eiferſucht wunderbar verſetzt, die ihr überall einen ſchmerzlichen Stachel beigibt; es iſt als ob der Dichter ſich in der Trennung heftiger anklammere, ſich die Gunſt des Freundes zu erhalten. Wie natürlich iſt es, daß ihn gerade in dieſer Zeit der Entfernung der Gedanke quält, ob auch einmal der Mann des hohen Standes, den glücklichen Gleichheitsprinzipien der erſten Jugend entwachſen, ſich ihm ganz entfremden könne? Selbſtgefühl des eigenen Werthes ſtreitet ſich in dieſem Vorgefühl der Möglichkeit mit der ganzen Hingebung des Augenblicks, da er den Freund noch beſitzt. „Für die Zeit, ſagt das 49. Sonnett, wo du auf meine Gebrechen finſter ſiehſt, wenn deine Liebe ihre äußerſte Summe ausgeworfen hat, zu dieſer Rechnung veranlaßt durch beſonnene Rückſicht, — für dieſe Zeit, wo du fremd vorübergeheſt und mich kaum mit dieſer Sonne, deinem Auge grüßeſt, und wenn deine Liebe, nicht mehr das was ſie war, Urſache findet zu gehaltener Förmlichkeit — für dieſe Zeit will ich mich hier einhüllen in das Bewußtſein meines eigenen Werthes,

und will diese Hand gegen mich selbst aufheben, um die rechtmäßigen Gründe auf deiner Seite zu beschützen. Mich Armen zu verlassen, hast du die Kraft der Gesetze für dich, da ich ja keinen Grund angeben kann, warum du mich lieben müßtest.

Sonnett 62—77. Die ernste Stimmung, die den Dichter schon früher übernommen hat, nimmt noch mehr überhand. Der vorher oft muthwillige Ton hört auf, eine andere Zeit bricht an; es scheinen Schicksale zwischen diesem und den früheren Theilen zu liegen. Der Dichter spricht viel und oft von seinem Alter, Gedanken des Verfalls und der Hinfälligkeit aller Dinge beschäftigen sein Gemüth und der Hinblick auf die Ewigkeit seiner Dichtung scheint ihn nur wenig zu zerstreuen. In S. 73. blickt gleichsam das Vorgefühl eines frühen Todes heraus; selbst die Vorstellung von seines Lieblings künftigem Alter quält ihn jetzt. Eine Sehnsucht nach dem Tode ergreift ihn, wenn er auf die Mißstände der Gesellschaft überhaupt und die ihm näher liegenden der Gelehrtenrepublik hinsieht; ein Widerwille bemächtigt sich seiner, den er so oft auch in seinen Dramen ausspricht, wenn er die Falschheit der Welt beobachtet, die von Schminke und geborgtem Haare Schönheit leiht, die verbildete Zeit, „wo Schönheit nicht mehr wie sonst gleich der Blume lebt und stirbt, wo die Locken der Todten, das Recht des Grabes, abgeschoren ein zweites Leben leben auf einem zweiten Haupte.“ In diese gehaßte Welt sieht er den jungen Freund nun bei

vorſchreitendem Alter hineintreten, den er einen köſtlichen Augenblick wie allein beſeſſen hatte; er ſieht ihn in ſchlechte Geſellſchaft gerathen; ſie verleumden ſein Inneres nach ſeinem äußeren Scheine; ſie leihen ſeiner ſchönen Blume den häßlichen Geruch des Unkrauts. Indem er ihn gegen jeden Argwohn in Schutz nimmt, tadelt er ihn leiſe, daß er doch an dieſem Widerſpruche zwiſchen ſeinem wahren Werthe und ſeiner Erſcheinung ſelber die Schuld trage, indem er ſich „zu gemein mache.“ Die aufkeimende Eiferſucht auf den Liebling, den nun auch andere Umgebung in Anſpruch nimmt, verſteckt ſich hier fein hinter dem Schleier der ſittlichen Sorgfalt. Es liegt in der Natur dieſer Regung, daß, wo ſie ſich einmal angeklettet hat, ſchwer von ihr abzukommen iſt. Unſeren Dichter ſchlägt ſie mehr und mehr in ihre Feſſel; die feinſten Züge ihres Wachsthums und ihrer Aeußerung laſſen ſich in unſeren dichteriſchen Documenten beobachten. „Argwohn, heißt es in S. 70., iſt die Zierde der Schönheit; biſt du gut, ſo erhöht die Verleumdung deinen Werth um ſo mehr, je mehr die Welt dich umwirbt und umlagert. Denn der Wurm des Laſters liebt die ſüßeſte Knoſpe, und das zeigt einen reinen fleckenloſen Frühling. Du haſt den Hinterhalt der Jugend überwunden unangegriffen, oder Sieger im Kampfe.“ Dieß Lob, in dem ſo viele Urſache zur Freude läge, muß man im Zuſammenhange der übrigen Stücke leſen, um zu fühlen mit wie ſchmerzlichem Tone es geſagt iſt. Und damit muß man dann vergleichen, mit welchem Kitzel der Freude in

der früheren ungetrübten Zeit die gerade entgegengesetzten Vorwürfe gemacht sind! Hier heißt es in so trübem Tone, er sei nicht angegriffen oder nicht gewonnen, und früher so muthwillig in jenen, scheint es sehr beliebten Versen, die man schon in Titus und in Heinrich VI. gelesen hat: er sei liebenswürdig und darum zu gewinnen, und schön und darum eben anzugreifen! Hier wie mißmuthig: er sei dem Hinterhalte entgangen; und dort so zufrieden: er sei der Versuchung ausgesetzt, und die kleinen Uebelthaten kleideten ihn wohl! Eine größere Sittenstrenge spricht allerdings aus diesen späteren Sonnetten, und in einer Weise, die auf eine Sinnesänderung in dem Dichter füglich schließen läßt, hier aber hören wir in der That noch mehr die Stimme der Eifersucht, die weder des Freundes Tugend noch seine Sünden der Welt und ihrem Urtheil gönnt. Er möchte gern einmal, daß die Welt sein Ergötzen sehen sollte, dann aber hält er es für besser mit dem Freunde allein zu sein; jetzt ist er froh in seinem Besitze, und dann voll Angst, daß das diebische Zeitalter seinen Schatz ihm rauben werde. Ueberall fühlt man durch, daß die Umgangsverhältnisse des jungen Herrn sich ändern und erweitern, daß er aus dem Alleinbesitze des Dichters heraustritt. Der Uebergang zu der folgenden Gruppe ist eingeleitet, wo der vornehme Schützer der Kunst deutlicher von anderen Dichtern und literarischen Klienten umgeben erscheint.

Sonnett 78—86. Es war eine Zeit, wo unser Dich-

ter allein des freundlichen Gönners Hülfe anrief und wo sein Vers allein seine gefällige Gunst besaß, nun aber, klagt er, verfielen seine anmuthigen Rhythmen und seine kranke Muse müsse Anderen die Stelle räumen. Fremde Federn hätten ihm abgelernt, ihre Dichtungen unter seines Schützers Namen zu verbreiten. Er muß zugeben, daß der Freund ja nicht an seine Muse vermählt sei, aber es thut ihm weh. Er darf dem Freunde keinen Vorwurf daraus machen, wenn er die Widmungen anderer Dichter annimmt, vollends wenn er seinen Werth so hoch über seinen (unseres Dichters) Preis erhaben fände, daß er nach einem frischeren Gepräge in diesen verfeinerten Tagen suchen müsse. Doch empfiehlt er ihm sein einfach schlichtes, treues Gedicht, das neben den rhetorisch aufgetragenen Sachen der Anderen seinen Werth behalten werde. Ja er rüstet sein ganzes stolzestes Selbstgefühl, dem Freunde zu sagen, daß ihm ein Denkmal gesetzt sei in seinem edlen Verse, den noch ungeschaffene Augen einstmals überlesen würden; daß künftige Zungen von ihm lesen würden, wenn alle die Athmer dieser Zeit gestorben sind. Aber dieß Selbstgefühl hält unter den mißgünstigen Regungen in des Dichters Herzen nicht aus; es gibt keine Leidenschaft, die jeden Stolz so niederwirft, wie eine noch nicht hoffnungslose Eifersucht die aus wahrer Liebe stammt. Wie verzage ich, heißt es in Sonnett 80., wenn ich von dir schreibe, da ich weiß, daß ein *besserer Geist* deinen Namen braucht und in seinem Fleiße alle seine Macht verschwendet, um mich

ſtumm zu machen! Der beſcheidene Mann, als ob er die Wahl und den Vorzug des Freundes, die ihm ſo ſchmerzlich ſind, doch in Ehren halten müſſe, nennt ſich ein werthloſes Boot gegen den hohen und ſtolzen Bau des neuen Günſtlings. Und wer war der Drayton, den die Einen in dieſem Begünſtigten vermuthen, oder gar der Dee, den die Anderen dahinter ſuchen! Und doch warf es ihn nieder, den Beifall des Geliebten ſich dorthin wenden zu ſehen, und er begrub ſeine reifen Gedanken in dem Grab ſeines Gehirnes, das der Schooß ihrer Geburt ſein ſollte. Das Selbſtgefühl ſagt ihm noch einmal, daß er das ſtolze volle Segel ſeines Gegners nicht zu fürchten habe, und nicht die gefälligen Nachtgeiſter, deren übermenſchlicher Hülfe er ſich rühme; die Furcht vor ihm macht ihn nicht ſtumm und nicht krank, nur daß des Freundes Gunſt ſeinen Vers beglückte, das raubte ihm den Stoff, das ſchwächte den ſeinen.

Sonnett 87—99. Die innere Entfremdung, die wir im Anwachs dieſer Eiferſucht in dem Herzen des Dichters eintreten ſehen, erſcheint in dem nächſten Zeitpunkte der Entwickelung dieſes Freundesverhältniſſes vollendet und mit dem tiefſten, rührendſten Schmerze verſchwiſtert. Noch immer ſteht ihm der Werth dieſer Liebe hoch über Allem, aber die Furcht iſt ihm wie zur Gewißheit geworden, daß ſein Liebling ſie ihm plötzlich ganz entziehen könne. Die Erinnerung an den Standesunterſchied des Freundes taucht mit einer herben Mahnung wieder in aller Lebendigkeit in

der Seele des Dichters auf. Einſt, als er dies Verhältniß ausmalte, geſchah es in einer freudigen Zuverſicht, wenn ſie ſich auch hinter elegiſche Klagen verbarg, jetzt geſchieht es in tragiſchem Verzagen. Er hatte ſchon früher ausgeſprochen (S. 49.), daß er keinen Grund, kein Recht, keinen Anſpruch auf ſeine Liebe habe, aber es geſchah gelaſſen, weil er den Fall nur in dichteriſcher Einbildungskraft ſelbſt ungläubig ſetzte, der nun in der Wirklichkeit näher getreten iſt. Trotz dem iſt er ſo fromm und gutartig zur Entſagung, daß er dem Freunde geſtattet, zu ſeinem ſelbſtbekannten Unwerthe ihm noch Fehler anzudichten, die ihn berechtigen ihn zu verlaſſen. Sobald er ſeinen Willen weiß, will er ihre Bekanntſchaft erſticken, fremd thun, ſeine Wege meiden, von ſeiner Zunge ſeinen ſüßen Naman bannen; damit Er, der Profane, ihn nicht entweihe, indem er zufällig von ihrer alten Bekanntſchaft rede. Er ſchreibt ihm im 87. Sonnette wie einen Scheidebrief und Lebewohl:

Fahr wohl! Du biſt um mein zu ſein zu groß!
Auch iſt dein Werth dir, furcht ich, wohl bekannt.
Der Freibrief deines Werthes ſpricht dich los,
verfallen iſt auf dich mein Recht und Pfand.
Denn wie doch hätt' ich dich als durch dein Geben?
und wo wär mein Verdienſt fur ſolche Habe?
Der Anſpruch des Beſitzes fehlt mir eben,
und ſo fällt heim an dich die ſchöne Gabe!
Du gabſt dich, damals deines Werths vergeſſen
und überſchätzend den, dem du dich brachteſt, —
und dein Geſchenk, nach beſſerem Ermeſſen,
kehrt dir zurück, da du's im Irrthum machteſt,

Wie einen Schmeicheltraum hatt' ich dich eigen,
im Schlaf ein König, wachend nichts dergleichen!

Wie entſchloſſen dieſer Abſagebrief lautet, er iſt ſo ernſt doch nicht gemeint. Die Stärke der Anhänglichkeit und Treue oder die Schwäche der Liebe führt ihn immer wieder zu dem Gegenſtande zurück, der über die Kraft ſeiner Entſagung geht und der jede Regung ſeines Selbſtgefühles erdrückt. Er wühlt ſich tiefer und tiefer in die Schmerzensgedanken dieſer Trennung ein und reißt ſeine Wunden breiter und breiter, ohne gleichwohl ganz verbluten zu können. Feindſelige Schickſale kreuzen ihn dazu von außen, er klagt über die Wuth des Geſchicks die ihn trifft — möglich, daß dieſe Gedichte entſtanden ſind in der Zeit, wo ihm 1596 ſein 11jähriger Sohn Hamnet geſtorben war. Haſſe mich wenn du willſt, ſchreibt er im 96. Sonnette, und wenn jemals jetzt! Jetzt wo die Welt darauf aus iſt meine Thaten zu kreuzen, wirf mich nieder, mit dem Grimm der Geſchicke verbündet, und triff mich nicht ſpäter als ein Nachweh. Ach komme nicht, wenn mein Herz dieſer Sorge entnommen iſt, in dem Nachzug eines verwundenen Kummers; laß nicht der Sturmnacht einen Regenmorgen folgen, mein beſchloſſenes Unglück länger hinzuziehen. Wenn du mich verlaſſen willſt, verlaſſe mich nicht zuletzt, wenn anderer kleinerer Gram ſeine Wuth an mir gebüßt, ſondern komme im erſten Anlauf! ſo werde ich gleich Anfangs das Aergſte von des Schickſals Macht erfahren. — Selbſt dieſes Stadium der

Selbstqual verwundeter Liebe und Eigenliebe ist noch nicht das Aeußerste. Er fürchtet auch, der Geliebte möge falsch sein und er, der Liebende, wisse es nicht. Er sähe vielleicht sich anderswohin um, die Augen auf ihm, das Herz auf einem anderen Ort, denn in seinen Augen könne kein Haß sein, und aus ihnen könne er den Wechsel nicht ersehen. Er scheint (S. 94) zu zweifeln, ob er ihn zu den gefahrvoll überlegenen Naturen zählen soll, die das nicht sind, was sie scheinen; die ein Vorrecht misbrauchen, das sie dadurch haben, daß alle Fehler sie kleiden, weil Schönheit sie bedeckt; die die Züge, ihrer selber Meister, immer in der Gewalt haben; die Andere bewegen, während sie selber Steine sind, ungerührt, eisig und langsam zur Versuchung. Er mochte fürchten, daß er sein Herz voll reicher Schätze an kalte, oberflächliche Eitelkeit vergeudet habe, und eine schmerzlichere Erfahrung hätte der Mann nicht machen können, der so viel lautere Treue und Liebe auf diesen Einen Satz gesetzt.

Sonn. 100—126. Aber diese bittere Erfahrung hatte sein gutes Geschick unserem Dichter erspart. Dahin allerdings war es gekommen, daß einer Vernachläßigung von Seiten des vornehmen Freundes eine andere von Seiten des Dichters gefolgt war, daß eine Erkältung der ersten Liebe, eine Entfremdung zwischen Beiden eingetrete n war daß sich Schatten auf das Verhältniß geworfen hatten, welches so versprechend begonnen hatte. Aber es kam auch wieder dahin, daß sich diese Schatten verzogen, daß beider

gleiche Schuld sich einander aufwog und auflöste. Das Sonnett 120 setzt diesen Hergang, den die ganze letzte Gruppe vermuthen läßt, deutlich auseinander. Es ist dem Dichter lieb, daß sein Freund unfreundlich gegen ihn war, denn nun, da sich der Himmel über ihnen wieder geklärt hatte, klingt Alles, was diese letzte Reihe der Sonnette sagt, dahin, daß nun erst ihr Verhältniß über alle Launen erhaben dastehe, daß die volle Befriedigung nun erst eingekehrt sei, daß eine „verfallene Liebe neu gebaut, stärker und schöner und fester geworden sei als früher." Der Dichter beschuldigt sich jetzt selber, daß er sich von ihm entfernt und seiner Pflicht in seiner Liebe zu ihm nicht genug gethan, daß er eine Zeit lang geschlafen in seiner Liebe. Er blickt auf die drei Jahre zurück, als ihre Liebe entstand und ihren Frühling feierte: „da war ich gewohnt, in meinen Liedern sie zu singen, wie die Nachtigal im Sommeranfang singt und ihre Kehle schließt in späteren Tagen, nicht weil der Sommer nun minder anmuthig sei, als da ihre Klagelieder die Nacht einlullten, sondern weil nun laute Musik jeden Zweig beladet und Süßigkeit, gemein geworden, ihren Reiz verliert. Darum schwieg ich eine Weile wie sie, weil ich mit meinem Gesange dich nicht betrüben wollte." Sein Schweigen und seine Entfernung begann also mit jenem Gesange der neuen Günstlinge, mit der getheilten Gunst des Freundes, mit der Eifersucht, die sich in jenen Ausbrüchen der inneren Qual entlud, wenn der Dichter bald auf die alten Zeiten zurück, bald voraus in die Zeit

ſah, wo ſich ſein Liebling gänzlich von ihm trennen werde. Jetzt ruft er ſeine Muſe feierlich an, den unterbrochenen Sang auf's neue zu beginnen, den alten abgöttiſchen Dienſt ſeiner Liebe wieder zu begehen, des Freundes Geſicht auszuſpähen, ob die Zeit ihm eine Furche gegraben. Er findet, daß er durch Abnahme (an Jugend) zugenommen hat und über Glas und Senſe der Zeit Gewalt zu haben ſcheine. Sein Lied geht mit dem alten Lob an die Vorzüge des Freundes und preist des Dichters Liebe dem Scheine nach ſchwächer, im Weſen ſtärker geworden. Er triumphirt, daß weder ſeine eigene Beſorgniß, noch die Prophezeihungen der Welt ſeiner Liebe Friſt und Ziel hätten ſtecken können. Der Mond habe ſeine Verfinſterung überſtanden, die Unglückspropheten ſpotteten ihrer eigenen Weiſſagung, der Friede verkündige Oelzweige von endloſer Dauer; unter dem Thaue dieſer balſamiſchen Zeit blühe ſeine Liebe in neuer Friſche. Der Dichter bekennt auf's neue die Verirrungen, die ſittlichen, denen er ausgeſetzt war, aber er betheuert hoch und heilig, daß er innerlich verjüngt daraus hervorgegangen ſei. Er blickt noch einmal auf das Brandmal, das ſein Stand auf ſeine Stirn drückt, aber er fühlt ſich nun wie für immer geſichert, daß ſeines Freundes Liebe und Mitleid dieſen Fleck verwiſchen werde. Auch dieß Letzte, was ihn drückte, ſchien er in der neuen Zuverſicht auf den Beſtand ihrer Freundſchaft mit leichterem Herzen von ſich zu werfen. „Was kümmert es mich, ſagt er im 112. Sonnette, wer gut und übel von mir ſpricht, wenn

du meinen guten oder schlechten Ruf übergrünst? Du bist meine ganze Welt — keiner sonst, der meinen gestählten Sinn mir ändere, gut oder schlimm. In so tiefen Abgrund schleudere ich alle Bekümmerniß um Anderer Urtheil, daß mein taubes Natterohr für Schmeichler wie für Lästerer geschlossen ist."

Dieß ist denn die Geschichte der Entstehung und Verknüpfung dieses Seelenbundes, wie wir sie in Shakespeares Sonnettenkranze lesen. Es ist ein Verhältniß, das in sich nicht von großer Bedeutung, ja in der Art, wie es sich dichterisch äußert, nicht ohne Verschrobenheit ist. Aber es zeugt in unserem Dichter von einer Stärke der Gefühle und der Leidenschaft, von einer Kindlichkeit und Unbefangenheit des Gemüths, von einer naiven Offenheit, in der Art sich zu geben, von einer völligen Unfähigkeit, sich zu verschleiern oder zu verstellen, von der angebornen Anlage, gegebene Zustände in aller Fülle auf sich wirken zu lassen und auf sie zurückzuwirken, es zeugt in Einem Worte von einer so wahrheitssinnigen lauteren und unmittelbaren Natur, wie wir sie in dem Dichter nach seinen Werken vermuthen mußten, wie sie in unseren verfeinerten Zeiten unsere größten deutschen Dichter nicht besessen haben. Die Sonnette stellen, wie man sieht, einen psychologisch wohlzusammenhängenden, untrennbaren Hergang eines inneren Lebensverhältnisses dar, das sich nicht füglich über einen Zeitraum von drei Jahren ausdehnen konnte; die innere Evidenz der Sache spricht also auch für die vollständige Vollen-

dung der ganzen Gedichtreihe in der von uns angenommenen Zeit. Für die genauere Charakteristik des Mannes, um dessen Erforschung es sich handelt, erfahren wir in den sämmtlichen Gedichten wenig oder nichts. Die üble Form des Sonnetts, der üble Styl dieser conventionellen Dichtart, die üble Manier, die den Ton einer verliebt tändelnden Verehrung, der hier durch die große Jugend des Geliebten hereingerieth, an die Stelle des soliden Ausdruckes der Freundschaft setzt, vielleicht auch die Nothwendigkeit, alle bestimmten Kennzeichen bei dem Drucke zu verwischen, ist die Ursache, warum man aus diesen Gedichten so wenig über die Natur des jungen Freundes herauslesen kann. Es wird noch erklärlicher, wenn man bedenkt, daß in den Jahren, in welchen wir den jungen Mann denken müssen, der Charakter sich erst setzt und bildet. Nehmen wir die aufgestellte Vermuthung, daß der Liebling Shakespeares der Graf Southampton war, noch einmal auf, so passen die wenigen Züge, die wir erhaschen, vollständig. Daß der Graf ein Mann von schönen Geistesanlagen war, ergriffen von der großen Aufregung jener „neugierigen" Zeit (wie sie die Sonnette einmal aufs treffendste bezeichnen) für die junge Kunst, ein Patron aller Dichter und Gelehrten, dieß ist bekannt. Daß er von feineren Sitten, von einer liberalen Natur war, fähig, sich in einer damals ungewöhnlichen Weise über Standesvorurtheile wegzusetzen, und einen liebenswürdigen Menschen, wie Shakespeare, unbekümmert um seine Stellung, die Hand zu reichen, das weiß

man theils aus ſeinem wirklich bekannten Verhältniſſe zu Shakeſpeare, theils läßt es ſich aus den Zügen ſeiner Lebensgeſchichte errathen. Er hatte einen Zug freier Unabhängigkeit und trotzigen Eigenwillens, wie er dem abſoluten Zeitalter der Eliſabeth und Jakobs wenig eigen war; er hatte die Eliſe Vernon gegen den Willen der Königin geheirathet; er war 1601 in die Verſchwörung des Grafen Eſſex verwickelt, ein leichtfertig kühnes Unternehmen, das von einem verblendeten Selbſtgefühle der Anführer zeugt. Er war auch ſonſt als heißblutig und händelfertig bekannt, auch unter Jakob im Parlamente und im Geheimrathe oppoſitionell, volksthümlich, jeder kleinmüthigen Politik von Herzen gram. So ungefähr, ſollte man denken, müſſe der Mann beſchaffen, ſo von der Natur ausgeſtattet geweſen ſein, der Shakeſpeare von früh auf eine ſo große Neigung abgewinnen konnte. Denn das erwartet man wohl, daß den Dichter in jener Zeit, in der er einen Prinzen Heinrich und einen Baſtard Faulconbridge mit ſo viel Vorliebe zeichnete, eine freie und ſelbſt verwogene Strebſamkeit mit allen Auswüchſen mehr reizte, als die jungfräulichſte Tugend ohne Kraft oder ſelbſt die Geſetztheit des Alters und der Reife, in der die Leidenſchaft bereits ertödtet iſt.

Wir haben in der obigen Analyſe der Sonnette nur das ausgehoben, was das Verhältniß zwiſchen beiden Freunden betrifft. Noch wichtiger iſt, was daraus für die Verhältniſſe und die innere Lage Shakeſpeare's allein ſich

ergiebt. Wir finden unſern Dichter, wie elegiſch auch ſeine Stimmung in den Sonnetten vielfach gefärbt iſt, in einem friſchen blühenden Glücke. Was wir von ſeiner äußeren Lebensgeſchichte aus dieſer Zeit wiſſen, ſtimmt vollſtändig zu dieſem Abbild ſeines Inneren. Noch 1592, haben wir früher erfahren, äußerte Robert Greene eine neidiſche Eiferſucht auf den neuen Emporkömmling; Chettle ward damals auf den Namen erſt aufmerkſam; der einzige Spenſer ſchien ihn ſchon 1591 ganz nach ſeinem Verdienſte zu würdigen. In den Jahren 1593 — 94 ward er erſt durch ſeine erzählenden Gedichte in den beſſeren Kreiſen der Geſellſchaft beachteter. Die Bühnenſtücke ließ man nicht drucken, in das Theater wagte ſich nicht Jeder, mehr oder weniger ſtellte die Bühnendichtung den Mann dem Schauſpieler gleich, und noch war das Theater ſo beſchaffen, daß es vor allem dem Pöbel gehörte. Aber jene Gedichte reihten Shakeſpeare unter die Gelehrten und der Name Southamptons, dem ſie gewidmet waren, war ihr Schutz und ihre Empfehlung. Jetzt findet man Shakeſpeare daher bei Richard Barnfield (encomion of Lady Pecunia 1598) wegen der honigfließenden Ader in ſeiner Venus und Lucretia „in das unſterbliche Buch des Ruhmes eingeſchrieben", ohne daß ſeiner Stücke nur Erwähnung geſchähe, während gleichzeitig Meres auf dieſe Gedichte und auf ſeine Schauſpiele zugleich das horaziſche exegi monumentum anwendet. Aus dieſem ſteigenden Preiſe erklärt ſich denn wohl das frohe Selbſtgefühl des Dichters

das sich in den Sonnetten ausspricht. Es ist von ächter Bescheidenheit überall ermäßigt; er nennt seine Zeilen arm und roh gegen die Produkte der wachsenden Zeit und der rasch fortschreitenden Dichtung, er findet sie nichts werth und beschämend für ihn; aber über diese Anwandlungen der eigenen Unbefriedigung geht doch weit jene Zuversicht hinweg, mit der er den Freund so oft erinnert, daß ihm die Erde nur ein gemeines Grab geben könne, während er durch seine Dichtung in den Augen der Menschen bestattet liegen werde. Dieselbe glückliche Lage, die wir in seinem Innern entdecken, findet man jetzt auch in seinen äußerlichen Beziehungen, und darf man die Sage von jenem großen Geschenke Southamptons für beglaubigt halten, so wäre auch diese Lage durch die Gabe seines Freundes plötzlich entschieden worden. Shakespeare's Vater hatte 1578 ein Gut seiner Frau, Asbyes, in seiner Noth an einen Eduard Lambert für 40 Pfund verpfändet, 60 Morgen, die wohl das dreifache werth waren. Der Verpfänder sollte wieder in Besitz treten, wenn auf oder vor Michaeli 1580 die Summe zurückgegeben würde. Dieß geschah; das Gut ward aber zurückgehalten unter dem Vorwande, daß erst andere Schulden des alten Shakespeare an Lambert getilgt werden müßten. Die Lamberts hatten große Verbindungen; der alte Shakespeare dagegen nennt sich noch 1597 in seiner Klageschrift arm und von wenigen Freunden und Connexionen. Erst in diesem Jahre wagte er zu klagen, denn erst nun schien er mehr Mittel zu erhalten, die Klage zu unterstützen.

Solcher kleiner Anzeigen stellen sich nun mehrere ein, wie der Wohlstand der Familie sich hob. Aus der Zeit der großen Hungersnoth von 1597 hat man ein Verzeichniß des in Stratford vorräthigen Getreides; in der Liste ist John Shakespeare gar nicht erwähnt, wahrscheinlich weil er im Hause seines Sohnes wohnte, der sein Vermögen gern in seiner Vaterstadt anlegte; William Sh. ist mit 10 Quarters verzeichnet, einer vergleichsweise großen Quantität. Im Jahre 1598 besitzt Shakespeare eines der besten Häuser in einem der besten Theile in Stratford, das sogenannte große Haus oder Newplace. In den Jahren 1602—1603 weiß man, daß er drei verschiedene Grundstücke in seiner Vaterstadt kaufte und 1605 einen noch lange nicht abgelaufenen Pacht der großen und kleinen Zehnten in Stratford um baare 440 Pfund. Im Jahre 1609 bezahlte er in Southwark entweder für ein Haus, das er dort besaß, oder für einen Antheil am Globe, die höchste Armensteuer, die in der ganzen Nachbarschaft auferlegt wurde. Collier berechnet zuletzt sein Einkommen auf jährliche 400 Pfund. In einem Tagebuche des Pfarrers Ward in Stratford, das von 1648—79 reicht, heißt es sogar, er habe gehört, Shakespeare habe in seinen älteren Jahren jährlich 1000 Pfund ausgegeben, ein Beweis wenigstens, daß er in dem Rufe eines sehr reichen Mannes stand.

In dem ersten Rausche seines jungen Glückes setzte Shakespeare, scheint es, das frühere, übermüthige, lockere Leben fort, wie er es in Stratford betrieben hatte. Das

Verhältniß zu jenem anziehend-häßlichen Weibe zeigt ihn uns in einer gemeinen Leidenschaft befangen. Den Freund selbst findet der Dichter von gefährlicher Gesellschaft umgeben; er sieht zuerst durch die Finger gegen seine Jugendfehler, weil er einen guten Kern in ihm weiß; doch macht ihn nachher das Herandrängen der häufigeren Versuchung bange. Er fürchtet die Folgen der Verleumdung, die gegen die Empfindlichkeit des guten Rufes abstumpfen, er hat die zu große Leutseligkeit und Herablassung seines Lieblings zu rügen; es scheint, man sieht in Bezug auch auf diese Persönlichkeit auf ein kleines analoges Verhältniß hindurch, wie das im Prinzen Heinrich geschilderte ist. Wie in dem Freunde, so hat der Dichter aber auch an sich selbst im Verlaufe der Zeit, in der die Sonnette entstanden sind, auf seine eigene Vergangenheit strafend zurückzusehen. Er bekennt sich zu verhehlten, zu verborgenen Fehlern, durch die er gebrandmarkt ist; er nennt Selbstliebe seine angeborene Sünde und Leidenschaftlichkeit seinen alten Fehler; er klagt sich einer „beweinten Schuld" an, durch die er dem Freunde Schande mache; wenn dieser sich einst veranlaßt finde, ihn zurückzusetzen, so will er sich selbst auf seine Seite stellen, um sich an sich selbst und an seinem Unwerthe zu rächen. Wir wissen nicht, welche bestimmte Schuld es ist, die auf Shakespeare so lastete und die er zu beweinen hat, doch wissen wir eben genug aus seinem Leben, um diesen Ausdruck allenfalls beziehen zu können; und man thut zur Belebung des Bildes, das man sich gern von dem

Dichter machen möchte, immer gut, ſich an die gegebenen Handhaben zu halten, mit voller Bereitwilligkeit, ſie bei beſſerer Kunde wieder aufzugeben. Was den Dichter aber mehr drückt als ſeine Handlungen, das iſt ſein Stand; ja es iſt denkbar, daß die Fehler und Makel, die er ſich ankleben ſieht, vielfach nur dieſe unverſchuldeten ſind, die jene puritaniſche, vorurtheilsvolle Zeit mit dem Schauſpielerſtande verbunden ſah; möglicherweiſe freilich auch die verſchuldeten, zu denen das Leben in dieſem Stande und der ſtete Reiz der Phantaſie nur allzuleicht verführt. Nichts iſt rührender, als einen ſo großen Geiſt, der wie über den Vorurtheilen *aller* Zeitalter erhaben daſteht, unter der Wucht dieſer drückenden Volksmeinung faſt erliegen zu ſehen. „Schelte nur, ſagt er im Sonn. 111 dem befreundeten Edlen, ſchelte nur meinethalb mit dem Glücke, der Göttin, die an meinen Uebelthaten ſchuldig iſt, die nicht beſſer für mein Leben vorſah, als mit öffentlichen Mitteln, die öffentliche Sitten erzeugen. Daher kommt es, daß mein Name gleichſam ein Brandmal trägt, und daher iſt meine Natur faſt wie beſchmutzt in ihrem Berufe, gleich des Färbers Hand. Bedaure mich denn und wünſche, ich *würde neu geſchaffen*; während ich wie ein williger Kranker Eſſigtränke gegen meine Seuche trinken will, und keine Bitterkeit für bitter halten und keine doppelte Buße, die ſelbſt ſcharfe Strafen ſchärft."

Die Metamorphoſe, nach der der Dichter hier ſeufzt, die *Neuſchaffung* ſeines Weſens, ſehen wir nach den

wenigen Andeutungen, namentlich der letzten Gruppe unſerer Sonnette, vor unſeren Augen, ſcheint es, vor uns gehen. Die neue Schöpfung, die er anſtrebt, kann mehrfach verſtanden und gedeutet werden. Schon äußerlich iſt es ganz merkwürdig, daß in die Zeit der Entſtehung dieſer Sonnette die erſten Schritte Shakeſpeare's fallen, mit denen er ſich über ſeine Stellung emporzuheben, aus ihr herauszukommen, in den Stand der Gentry einzutreten, ſich äußerlich zu adeln, dann auch durch Erwerb und Beſitz in Anſehen und Achtung zu fördern ſuchte. Dieſer Schwäche iſt der große Mann offenbar nicht entgangen, ſo wenig wie ſein Freund und College Alleyn, der ſogar nach dem Ritterſtande hinaufſtrebte. Die Geſchichte des erſten Schrittes dieſer Art iſt ſeltſam genug. Man hatte eine Zeit lang überliefert, John Shakeſpeare, Williams Vater, habe die Erlaubniß erhalten, ein Wappen zu führen; ein ſolches Inſtrument exiſtirt aber nicht. Wohl aber findet ſich eine Beſtätigung dieſes Wappenrechtes von 1596, die aber ſehr wahrſcheinlich von unſerem Dichter ſelber nachgeſucht war und nicht von dem Vater. Dieß Inſtrument beſagt, die Wappenherolde ſeien glaubwürdig berichtet, daß die Eltern und Vorfahren John Shakeſpeare's von Heinrich VII. für ihre Verdienſte ſeien befördert worden, wovon ſich jedoch in den Archiven keine Spur findet. Es müßte ſich denn die Behauptung auf die Ardens beziehen, die wohl Vorfahren von William Shakeſpeare, aber nicht von John heißen konnten, und die allerdings von Heinrich VII. Gunſt und

Beförderung erfuhren. 1599 ward eine Copie des Wappens beſchafft, darin heißt es: der Urgroßvater John Shakeſpeare's ſei von Heinrich VII. mit Land und Lehen begabt worden; dieß iſt der Fall mit Williams mütterlichem Urgroßvater, aber nicht mit Johns. Collier vermuthet alſo, daß Wilhelm, der ſeinem Schauſpielerſtande nach ein Wappen nicht in Anſpruch nehmen konnte, den Namen ſeines Vaters vorgeſchoben, welcher Amtmann und Friedensrichter geweſen war, und daß er deſſen beſſern Anſpruch mit den Verdienſten ſeiner mütterlichen Vorfahren in Verbindung gebracht habe. Es iſt faktiſch, daß der Mann (Sir William Dethick), der 1596 und 1599 Wappenkönig war, beſchuldigt wurde, daß er das Wappenrecht Perſonen geſtattet habe, deren Umſtände und Rang in der Geſellſchaft ihnen kein Recht zu dieſer Auszeichnung gäben; der Fall von John Shakeſpeare iſt darunter angeführt. Die Kunſtgriffe, die Shakeſpeare, wenn Collier richtig vermuthete, angewandt hat bei dieſen Schritten, würden hinlänglich zeigen, wie viel ihm an der Sache gelegen war. Auch weiß man aus ſpäteren Zeugniſſen, wie er ſich durch Finanzſpeculationen zu „avanciren" ſuchte; man weiß, daß er gleich nach König Jacobs Regierungsantritt die Hofſtelle eines master of the revels zu erhalten ſuchte, aber nicht erhielt, weil man es nicht paſſend fand, daß er in dieſer Stelle allzuoft in der Lage wäre, ſeine eigenen Stücke gutheißen und erlauben zu müſſen. (So hatte er auch noch 1609 einmal Ausſicht, eine Stelle als Schauſpielinſtructor zu er-

halten, die ihn in Verbindung mit der Bühne erhalten haben würde, ohne ihn als Spieler zu verpflichten.) Da Alles fehl schlug, trat er 1604 von der Bühne ganz ab und lebte zuerst in London, später in Stratford nur als Schauspieldichter fort. Und diesen Schritt wird allerdings Niemand Shakespeare verargen wollen. Denn man muß sich des ganzen Verhältnisses wohl erinnern, wie weit das Vorurtheil und die Verachtung dieses Standes, wie weit die obrigkeitliche Willkühr gegen ihn ging, um zu begreifen, wie eine freie Seele diesen Druck um so weniger geduldig ertragen mochte, je größer der Enthusiasmus für die Kunst und die Freiheit der Bühne war. Hatte doch Elisabeth noch 1581, trotz aller ihrer königlichen Gunst gegen die Bühne, ihrem Ceremonienmeister Tylney die Befugniß gegeben, Schauspieler und Schauspieldichter aus jeder Gesellschaft nach Gutdünken in ihren Dienst zu zwingen oder ins Gefängniß zu werfen! So die Kunst „im Zungenzaume der Obrigkeit und den Geist mit alberner Censur behaftet" zu sehen, entlockte dem Dichter in seinen Sonnetten in dieser frischesten Blüthezeit schon seine lebensmüden Seufzer. Wie wäre es ihm zu verdenken, daß er die Schmach einer solchen Existenz vor Anderen schmerzlich empfand, nachdem er aus dem anfänglichen unbefangenen Verkehre unter seines Gleichen einmal durch den Umgang mit seinem Grafen herausgerissen worden und mit der Ehre und dem Ansehen, das den Augen der Welt fleckenlos schien, Hand in Hand gegangen war? Sind wir in dieser Zeit der Nivellirung

aller Stände geneigt, die Sitten anderer Zeiten misachtend, auf die Schritte mit unbilligen Gedanken hinzusehen, die Shakespeare that, sich äußerlich über seinen Stand zu heben, so mögen wir mit desto größerer Befriedigung auf der inneren Stärke weilen, mit der er sich über das Vorurtheil hinauszuschwingen strebte. Daß ihm dieß wirklichen, großen, inneren Kampf kostete, begreifen wir nach der Natur der Zeit, in der wir leben, nicht so leicht; gleichwohl ist es nach der ungemein eindringlichen und vielseitig angegriffenen Behandlung der Fragen über die Vorurtheile des Standes und der Geburt, die wir in den Werken dieser Zeit beobachtet haben, außer Zweifel, und was wir in den Sonnetten unmittelbarer lasen, bestätigt uns ganz darin. Die vorherrschende Stimmung in diesen Gedichten, so oft der Dichter, frühe oder spät, mit seinen Gedanken und Versen auf dem Standesunterschiede des Freundepaares und im besonderen auf *seiner* gesellschaftlichen Stellung weilt, ist die Resignation, das demüthige Gefühl des Unwerthes und der Herabwürdigung, die Willfährigkeit zu entsagen, die Schmach seines Standes und die Flecken, die auf ihm haften, allein zu tragen, dem vornehmen Freunde das Recht einzuräumen, ihn nicht zu kennen, ihn zu verstoßen. Nur einige Male hebt sich der Dichter zu dem Selbstgefühle, das ihm gerade aus dem ehrenden Umgange mit dem Freunde erwächst, sich über dieß Vorurtheil hinwegzusetzen, an dessen drückende Existenz ihn jede Stunde mahnte, das zu überwinden darum nicht geringe Kraft erheischte. Und

wirklich liegt in jenen Stellen jedesmal in der gehobenen poetischen Sprache auch die gehobene Stärke der innern Entschlüsse vortrefflich ausgedrückt. Wir haben sie oben gehört, diese Stellen, wo er, aus den Gedanken der Selbstverachtung sich aufraffend, in der Erinnerung an den Freund die Freudigkeit schöpft, seinen Stand nicht mit Königen tauschen zu wollen! Und die andere, wo er, in ihm seine ganze Welt sehend, sich über den Leumund der Anderen hinwegsetzen und jede Bekümmerniß um Anderer Urtheil in den tiefsten Abgrund schleudern will. Mit diesem Selbstgefühle in Beziehung auf seine gesellschaftliche Stellung scheint sich aber eine noch gründlichere Neuschaffung und Reform seines Wesens verknüpft zu haben. An den verschiedensten Stellen der späteren Sonnette, wo ihn eine ernstere Stimmung erfaßt hat, taucht er mit dem scharfen Blicke einer neuen Sittenstrenge in seine Vergangenheit ein, hält sich einen Spiegel vor, in dem er eine Unwürdigkeit liest, die auch nicht von seinem Stande abhängig ist, und er entledigt sich ihrer, wenn man doch den feierlichsten Worten eines so wahrhaften Mannes glauben soll, zugleich mit dem Vorurtheile, als ob an seinem Stande nothwendig ein sittlicher Makel kleben müsse. „Ach es ist wahr, sagt er in dem 110. Sonnette, ich schweifte rechts und links und machte mich zum buntscheckigen Narren vor der Welt, besudelte meine eigenen Gedanken, verkaufte wohlfeil, was das werthvollste ist, und erneuerte stets die alten Fehler der Leidenschaftlichkeit; sehr wahr ist es, ich habe

auf die Wahrheit ſchief und ſeltſam geblickt, aber, bei Allem was oben iſt, dieſe Verirrungen gaben meinem Herzen eine zweite Jugend!“ Iſt es nicht als ob Prinz Heinrich auf die Zeit ſeiner Wildheit zurückblickte, die für ihn eine Quelle der Menſchen- und Weltkenntniß, eine Schule der Weisheit, eine Prüfungszeit war, die die Auswüchſe ſtarker Leidenſchaft abſchliff? Wir Deutſche können in dem Leben unſerer Göthe und Schiller die fruchtbaren Perioden nachweiſen, wo dieſe vielbegabten, auch zum Böſen begabten, in jugendlichen Affekten und Ausſchweifungen umgetriebenen Männer den Kern des Guten in ſich wiederfanden und zum Ernſt des Lebens und zu der Würde der Sittlichkeit ſich zurückwandten: wir dürfen auch in Shakeſpeare an eine ſolche Metamorphoſe der ſittlichen Läuterung und Umſchaffung glauben, die in ſo reich ausgeſtatteten Menſchen, vielleicht mehr als man glauben mag, eine Nothwendigkeit, eine Entwickelungs- und Durchgangsſtufe iſt, die in einer Art Verbreitung und Regelmäßigkeit bei allen ſtrebenden und tiefbewegten Naturen zu beobachten iſt.

Nicht ſelten hat man die Vermuthung ausgeſprochen, daß Shakeſpeare in der That ſehr weſentliche Eigenheiten ſeiner Natur in ſeinen Prinz Heinrich übertragen habe. Wäre dieß ausgemacht, ſo hätte man einen feſten und faßbaren Verknüpfungspunkt, der ſein Leben mit ſeiner Dichtung verbände und der zwiſchen Beiden das innerſte Verhältniß auswieſe, das uns eine beſtimmtere Anſchauung

der Persönlichkeit und der geistigen Gestalt unseres Freundes gewährte; und es wäre ein Anknüpfungspunkt von so bedeutsamer Art, daß er uns jedes weitere Suchen nach einzelnen zerstreuten Beziehungen zwischen Shakespeare's Leben und Schriften mit einemmale ersparte. Sieht man nun, mit welcher Innigkeit, Liebe und Tiefe der Dichter den Charakter des Prinzen Heinrich angelegt und ausgeführt hat, so wird man schon aus diesem Einen Grunde geneigt, auf jene Muthmaßung wenigstens näher zu achten. Wir wissen eben genug aus Shakespeare's Leben, und haben überdieß in seinen Schriften der Vergleichungspunkte in Hülle und Fülle, um diese Annahme nicht wenig gerechtfertigt zu finden. Auch Er hatte sich ja in einem Leben mit wilden ausgelassenen Jugendgenossen umgetrieben; er fühlte sich unter unglücklichen Eheverhältnissen unheimlich im Hause; er ergriff einen verpönten, herabgewürdigten, ja nach seiner eignen Ansicht herabwürdigenden Stand und Beruf; er blickte, sahen wir eben, reuig auf die Fehler einer leidenschaftlichen Natur zurück und rang sie abzuschütteln. Von dem Dichter der Venus und jener letzten Reihe seiner Sonnette glaubt man gerne, auch ohne die kleinen Andeutungen der biographischen Documente, daß er eine gute Weile in dem Irrgarten der Liebe sich umgetrieben, daß er ein Angelobter der Liebe war, wie er es in den Veronesern nannte, daß er an sich und um sich her jene Erfahrung machte, wie gerne der Wurm die feinste Knospe annagt. Hat man aber dann in den Son-

netten das liebevolle Gemüth beobachtet, das in dem Verhältnisse zu dem jungen Freunde jenes kleine, aber reine innere Leben, von nicht großer Bedeutung an sich, so tief und sinnig durchlebte, so begreift man auch wieder, daß derselbe Dichter zu der preiswürdigen Verklärung der Leidenschaft der Liebe in Romeo und Julie sich erhob, ja daß er in inneren Vorgängen die Quellen der Eifersucht eines Zurückgesetzten fand, die er später im Othello mit so furchtbarer Wahrheit schilderte; man sieht aus diesen Dichtungen wie aus den in den Sonnetten angedeuteten Lebensverhältnissen auf eine Natur hindurch, die die Leidenschaft in sich so durchgährte, daß eine Läuterung unausbleiblich war. Sagt uns der Dichter in der angeführten Stelle die Wahrheit, daß er aus seinen Verirrungen sich zu einer zweiten besseren Jugend erhoben, so paßt auf ihn, was von Angelo in Maaß für Maaß gesagt wird: es seien die besten Menschen aus Fehlern gebildet und sie würden meist besser, wenn sie ein wenig schlecht waren; so hat er selbst, wie sein Prinz Heinrich, das Beispiel gegeben, daß das ein fruchtbarer Acker ist, auf dem das üppigste Unkraut wächst, so lange er nicht bestellt ist, und daß gesunde Beeren am besten neben Früchten schlechterer Art gedeihen und reifen. Diese innere Reinigung hätte in ihm, seinen Sonnetten zufolge, den Anstoß gefunden durch den Umgang mit seinem edlen Freunde. Wie sein Heinrich aus einer höheren Lebenssphäre herabneigte zu Natur und schlichter Einfalt, so strebte er aus seinem niederen verstoße-

nen Dasein empor nach edler Sitte und einem ehrenhaften Stande; auf einem umgekehrten Wege kam er zu der Kenntniß der höheren und niederen Schichten der Gesellschaft, wog ihren Werth und entsog ihnen ihre Würze, und gelangte zu der vollen, allseitigen Anschauung der Menschheit, die wir an ihm, dem Dichter, bewundern und die er seinem Prinzen Heinrich geliehen hat. Hat die Freundschaft mit jenem edlen Jüngling so genau und innig bestanden, wie wir annehmen und knüpfte sie sich in jener Zeit, wo Shakespeare dem Grafen Southampton seine Lucretia dedicirte (1594), so verstehen wir um so besser, warum der Dichter grade um diese Zeit jenes Gedicht von der Freundschaft schrieb, den Kaufmann von Venedig, und wir besinnen uns, daß es ungefähr die gleiche Summe ist, die der königliche Kaufmann dem Abenteurer Bassanio für seine Glücksfahrt lieh, und die Southampton unserem Dichter zu seiner Betheiligung bei dem Globe, zu *seinem* Zuge nach dem goldenen Vließe gegeben haben soll. Fühlte sich der unebenbürtige Dichter in der That so beglückt, wie es die Sonnette sagen, in jener Freundschaft, in der sein geistiger Werth die Ungleichheit des äußeren Standes ausgleichen mußte, so verstehen wir um so besser, warum er, wieder gerade um diese Zeit, die Geschichte jener armen Helena schrieb, und warum er mit so großem Nachdruck dort den Hergang schildert, „wie die durch die Kluft des Glücks Getrennten durch die Natur dahin gebracht werden, sich wie Ebenbürtige zu verbinden.“ Wir verstehen nun

auch, warum der gemeinſame Kern aller jener hiſtoriſchen und erotiſchen Stücke dieſer Periode überall in jener ſtets wiederholten Lehre gelegen war von dem allein wahren Adel der Tugend und des Verdienſtes, warum der Sinn aller Shakeſpeare'ſchen Dichtung dieſer Zeit die Abneigung gegen allen Schein, alles Unwahre und Geheuchelte, gegen allen Flitter und falſche Zierde ſo eindringlich ausſprach. Alle die tauſendfachen Erwägungen über das Weſen und den Werth des Menſchen, über den eitlen Schein von Beſitz und Geburt, über reales Verdienſt und eingebildeten Adel, beziehen ſich, ſehen wir, auf die Eine große Bewegung zurück, die Shakeſpeare in dieſer Zeit ausfüllte, auf das Verhältniß zu ſeinem Freunde und auf ſeine Zerfallenheit mit ſeinem Stande, auf den merkwürdigen inneren Kampf, in dem er die Vorurtheile der Welt zu überwinden ſtrebte. Wir haben geſehen, daß es ein großer und langer Kampf in ihm war, den er keineswegs in kaltem Heroismus mühelos überſtand, in dem er vielmehr in ſchwachen Stunden Niederlagen erlitt, ehe er ſich des Sieges rühmen durfte; wir begreifen daher, daß er Jahre lang ſeine Seele bewegte und in den Schriften dieſer Periode ſich ſo gründlich ausdrücken mußte. Indem wir umgekehrt wieder aus dieſer gründlichen Beſchäftigung ſeiner Dichtungen mit den Gegenſätzen des Scheins und Weſens auf die Züge aus ſeinem Leben zurückſchließen, verſtehen wir beſſer, warum der Dichter ſeinem Schauſpielerſtande ſo tief abhold war und zuletzt entſagte: denn dieſe Kunſt

macht ganz eigentlich aus dem Scheine einen Beruf. Alles zusammengefaßt aber glaubt man eine gewisse Nothwendigkeit zu erkennen, daß des Dichters größte Entwürfe in der Zeit eben dieser inneren Bewegungen in solchen Schöpfungen wie der Kaufmann von Venedig und in solch einem Charakter wie Prinz Heinrich fulminiren mußten. Denn wie gerne mußte er sich in einem Wesen spiegeln, das er auf jenen höchsten Standpunkt rückte, auf dem es dem Menschen möglich geworden ist, selbst das letzte Vorurtheil, auf Vorurtheile mehr als nöthig ist zu achten, von sich abzustreifen; den üblen Schein nicht abzuschlagen wo er sich guter Zwecke bewußt ist; den guten Schein nicht anzustreben wo die gute That vollbracht ist und sich an dem Selbstbewußtsein genügen zu lassen, das des äußeren Lobes und Lohnes nicht bedarf und des äußeren Tadels und Abbruchs nicht achtet.

Wohl mag man also glauben, daß gerade in den wesentlichsten Beziehungen in dem Prinzen Heinrich der Charakter unseres Dichters objectiv geworden sei, daß er in den dürftigen Umrissen der Chronik einen Rahmen erkannt habe, in den er das Gemälde seiner eigenen Natur einziehen dürfe. Streng beweisen kann man dieß allerdings nicht. Es giebt aber Eine Erwägung die in dieser Beziehung mächtiger ist, als alle schriftmäßigen Belege. Ein Charakter dieser unscheinbar-trefflichen Art und von so unmerkbar tiefgelegtem Adel kann nur aus den Erfahrungen des eigenen Seins und Lebens geschildert werden.

Die Züge der Heuchelei und des Leichtſinns, des kriegeriſchen Ehrgeizes und der Ruhmſucht, des Geizes und der Verſchwendung, die Furchen die der ſcharfe Pflug der Liebe oder Eiferſucht in die Gemüther zieht, kann ein geiſtreicher und lebenserfahrener Menſch dem Menſchen neben ihm abſehen, auch wenn er wenig von all dem ſelber in ſeiner Anlage trüge. Aber jene glanzvolle Tugend der äußerſten Selbſtbeſcheidung, die Reſignation des Selbſtbewußtſeins, die Verachtung des Scheins, dieß ſind Eigenſchaften, die in den Menſchen ſelten vermuthet und ſchwer in ihren Quellen, ſo wie es in Heinrich IV. geſchieht, durchſchaut werden, ohne daß der Beobachter ſelbſt in ſich ein Maaß der fremden Tugend hätte und ihre Züge aus ſeinem eigenen Inneren kennte. Man kann ohne Zwang aus Shakeſpeare's Leben und Schriften einzelne ſolcher Züge zuſammenſtellen, die ihn vielfach mit ſeinem Prinzen in Vergleichung bringen; allein weit bedeutſamer für dieſe Vergleichung iſt es, wenn man mit dem geſammten Weſen dieſes ſeines Lieblings den geſammten Eindruck ſeiner Werke zuſammenhält, in denen ſein Charakter in größeren Umriſſen geſchrieben ſteht. Alles was da dieſe Werke und ihre Entſtehung am ſchlagendſten charakteriſirt, läßt ſich auf dieſelben Grundbegriffe zurückbeziehen, auf die er die Natur ſeines Prinzen gebaut hat. Seine Kunſt wie ſeine ethiſche Weisheit athmet überall dieſelbe ungeſchminkte Wahrheit, die er dieſem geliehen hat; dieſelbe Verſchmähung aller überlieferten Regel, in dem Bewußtſein, auch ohne

Regel das Maaß des Schönen und Guten zu treffen; denselben Grundsatz, das Leben in seinem vollen Ganzen und nach allen Seiten zu fassen. Ganz wie in Heinrichs Wesen ist auch in Shakespeare Alles was Schein, Glanz und falscher Prunk heißen kann, wie absichtlich hinweggeworfen; und wie für das Auge des gewöhnlichen Lesers der königliche Heinrich unbeachteter und reizlos in die Zufluchtstätte seiner bescheidenen Eingezogenheit zurücktritt, so lag den Jahrhunderten nach Shakespeare der Edelstein in seinen Werken verborgen. Von dem wüsten Schein betrogen sah man Barbarei, wo die höchste Kunst ordnend gewaltet hatte, und rohe Sitten, wo der reinste Adel des Gemüths und eine geprüfte Weisheit die strengsten Gesetze des sittlichen Lebens lehrte. Glanzlos wie dieser Ausgang der nächsten Wirkungen von Shakespeare's glänzenden Werken war, war auch ihr Eingang in die Welt. Als Shakespeare verschmähte, sich weiter zum „buntscheckigen Narren vor der Welt" zu machen, als er sich von der Bühne auf seine Dichtung zurückzog, war auch dieß eine unwillkürliche Wendung, die dem ganzen tiefen Zuge seiner Natur von dem Scheine nach dem Wesen hin entsprach. Vor ihm, kann man sagen, war der Dichter im Solde des Schauspielers, der Kern der Kunst ungelöst in der Schale; seitdem aber Shakespeare der dramatischen Dichtung selbständigen Werth lieh, ward von selbst die vergängliche Schauspielkunst der Dichtkunst unterworfen und die Form in den Dienst des Geistes gezwungen.

Aber er legte darum auf seine Werke nicht mehr Werth, als der Geringsten Einer, die vor und neben ihm Schauspiele dichteten; er sorgte wenig um ihren Druck, gar nicht um ihre Sammlung und ihre reine und ächte Gestalt. Bescheiden und schweigend legte er dieß große Vermächtniß in die vielbewegte und zerstreute Zeit, und wie sein Heinrich von seinen Thaten, so ging er sorglos von seinem Ruhm hinweg. Noch in einem viel höheren Punkte drückt sich jener innerste Charakterzug des Dichters, nach dem er in den Kern aller Dinge, auf Wahrheit und reine Natur drang, in dem ganzen Verhältnisse ab, in dem seine Dichtung, im Vergleiche zu der Dichtung anderer Zeiten und Völker, zu dem wirklichen Leben steht. Das Alterthum, in glücklicher Totalität des Lebens, kannte nicht den Gegensatz von Natur und Convention; die mittleren Zeiten erst brachten uns mit der Ausschweifung des Geistes die Abirrung des Lebens von dem Quelle einfacher Natürlichkeit. Die ganze Dichtung der Ritterzeit war mit den conventionellen Gestaltungen des Lebens dieser Zeiten in ungeirrter Eintracht. Auch das Epos der Italiener, das Drama der Franzosen und Spanier ging damit Hand in Hand. Aber die germanische Kunst hat sich ihre Aufgabe nicht so einfach gestellt. Sie nahm nicht so orthodox das Leben hin wie sie es fand, sie setzte sich, von dem protestantischen Geiste bewegt, in Opposition mit dem Brauche, wo er ein Mißbrauch der Gewohnheit geworden war; das Ideelle liegt in ihr nicht wie in der südlichen Kunst in

verfeinerten Formen, ſondern in dem Rückblick auf eine urſprüngliche Reinheit des Lebens, in dem Beſtreben den menſchlichen Verhältniſſen und Zuſtänden die Natur und Wahrheit wiederzugeben, die unter den willkürlichen Satzungen der Convention verloren gegangen ſind. Dieſen oppoſitionellen Stand der idealen Kunſt gegen das reale Leben hat in den germaniſchen Nationen kein anderer als Shakeſpeare angegeben. Seine Vorgänger ſchon haben ihn begonnen, ſie ſind aber dabei in den Gegenſatz der roheſten Natur verfallen; aber Er ermäßigte dieſen Widerſtand in weiſer Beſchränkung; und ſo vermittelt überkam dann die deutſche Dichtung im vorigen Jahrhundert von Shakeſpeare denſelben Standpunkt, auf dem ſie ſich ſchnell ſo geſchäftig erwies.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Shakeſpeare.

Von

G. G. Gervinus.

Dritter Band.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1849.

— Subjects, on which I should find it difficult, not to say too much, though certain after all, that I should still leave the better part unsaid, and the gleaning for others richer than my own harvest.

Coleridge.

V. 21662

Inhalt.

	Seite
Dritte Periode der dramatiſchen Dichtung Shakeſpeare's	1
Wie es euch gefällt	19
Viel Lärmen um Nichts	57
Drei-Königs-Abend oder Was ihr wollt	90
Maas für Maas	126
Othello	163
Hamlet	240
Macbeth	299
König Lear	348
Cymbeline	406

Dritte Periode der dramatiſchen Dichtung Shakeſpeare's.

Wir haben unſeren Dichter während der erſten und zweiten Periode ſeiner dichteriſchen Laufbahn wenigſtens in einzelnen Zügen ſeines Lebens beobachten können; aus der zweiten waren uns einige köſtliche Documente gegeben, die uns in ſein Inneres und in die Geſchichte ſeiner Seele einen Blick werfen ließen. Aus der dritten Epoche ſeines Lebens wiſſen wir faſt nichts. Wir erfahren von Zeit zu Zeit noch einiges von ſeinen finanziellen Geſchäften und Verhältniſſen, von Käufen und Veräußerungen, die ihn auch jetzt als einen Mann zeigen, der in Wohlſtand und Vermögen lebte. Das bedeutendſte öffentliche Ereigniß, das in dieſe letzte Zeit ſeines Lebens fiel, war der Tod Eliſabeths, die Thronbeſteigung Jakobs I. und die Vereinigung der drei Reiche. Shakeſpeare feierte dieſe Veränderungen zuerſt, wie wir ſahen, in dem Denkmal, das er ſeiner Eliſabeth und den Tudors in Heinrich VIII. ſetzte; dann in ſeinem Macbeth (wahrſcheinlich um 1605 geſchrieben), wo außer der feinen Einflechtung der Stuarts und der patriotiſchen Begrüßung des erſten Königs, der „doppelte Reichsäpfel und dreifache Scepter trug", in dem köſt-

lich entgegenkommenden Stoffe selbst schon eine schmeichelhafte Beziehung für die schottische Dynastie gelegen war. Mit Recht vergleicht Schlegel die geistreiche und zugleich künstlerisch selbständige Art, wie hier das Drama zum Gelegenheitsgedichte gemacht ist, mit Sophokles' Preis von Athen und Aeschylus' Verherrlichung des Areopags in den Eumeniden. Shakespeare besingt im Macbeth eine uralte Verpflichtung Schottlands gegen England, das damals den schottischen Thron von dem Tyrannen befreite und den rechtmäßigen König zugleich mit milderen, menschlichen Sitten zurückbrachte; und diese alte Schuld trug Schottland jetzt ab, indem es seinen König auf den leeren Thron der Tudors gab, der den Frieden, den Elisabeth pflanzte, erhielt und Kunstliebe und Gelehrsamkeit mit sich brachte. Shakespeare selbst soll ein (existirendes) Epigramm verfaßt haben, das Jakob um seiner Kenntnisse willen preist; so wie nach einer anderen Sage der König ihm in einem eigenhändigen Briefe für den Macbeth gedankt hätte. In jedem Falle setzte sich Shakespeare's ehrenvolle Stellung und Schätzung unter diesem Könige fort. Man hat aus einiger Kenntniß der Oertlichkeiten im Macbeth geschlossen, er sei persönlich in Schottland gewesen. Eine Abtheilung seiner Truppe war in der That unter Lorenz Fletcher, wahrscheinlich einem älteren Bruder des Dichters, in Schottland von 1599—1601 ununterbrochen gewesen, doch schrieb gerade damals Shakespeare so thätig für seine Londoner Bühne, daß seine Mitanwesenheit

in Schottland wenig wahrscheinlich ist. Jakob nahm die Shakespeare'sche Gesellschaft gleich bei seiner Ankunft in London in Sold und Schutz und nannte sie die „königlichen Diener;“ das Patent verzeichnet neun Spieler, unter denen jetzt Fletcher an der Spitze steht und Shakespeare die zweite, Burbadge die dritte Stelle einnimmt. Das Document gibt der Gesellschaft Freiheit, im ganzen Reiche zu spielen, und sichert ihnen Schutz vor jeder Beschädigung und alle die Rücksichten (courtesies) zu, die Leuten von ihrem Rang und Stande (place and quality) früher zu Theil geworden.

Wir haben eben gesagt, daß Shakespeare in der Zeit um die Scheide der Jahrhunderte dichterisch besonders thätig gewesen sei. Die Freudigkeit, die Sicherheit, die Fruchtbarkeit, mit der wir ihn am Schlusse der zweiten Periode arbeiten sahen, setzte sich in die ersten Jahre der dritten herüber fort oder steigerte sich noch. In den sechs Jahren von 1598—1603 schrieb Shakespeare durchschnittlich wenigstens zwei Stücke im Jahre, in den verschiedensten Gattungen, von ungleichem Werthe, die geringfügigsten, wie die lustigen Weiber von Windsor, neben den bedeutungsvollsten, wie Cäsar, Othello und Hamlet. Späterhin werden seine Arbeiten spärlicher; auf die Jahre 1604 bis 1612 fällt durchschnittlich nur noch Ein Stück, und schon dieß widerspricht der Notiz des Pfarrers Ward, es habe Shakespeare in seinen älteren Tagen, da er in Stratford lebte, der Bühne jährlich zwei Stücke geliefert. Viel-

mehr ist es sehr wahrscheinlich, daß der Dichter von dem Jahre 1612 an, wo er seinen beständigen Aufenthalt in Stratford nahm, sich nicht nur seiner äußerlichen Verbindungen mit der Bühne zu entledigen suchte, sondern auch seine dichterisch-dramatische Laufbahn beschloß.

Ueberblickt man Shakespeare's Dramen der dritten Periode vergleichend mit denen der zweiten, so ist, wie wir schon früher andeuteten, der auffallendste Unterschied der, daß etwa von dem Jahre 1600 an das Trauerspiel und das ernste tragödienartige Schauspiel außerordentlich vorherrscht. Vor 1600 stehen, wenn wir die sieben Stücke der ersten Periode bei Seite lassen, wohl zwölf Lustspiele und heitere Schauspiele gegen nur vier eigentliche Tragödien; nach der Gruppe von Lustspielen, die Shakespeare um 1599—1601 rasch hintereinander fertigte (Was ihr wollt; Wie es euch gefällt; Viel Lärmen um Nichts; Lustige Weiber), folgen nun acht Tragödien des schwersten Inhalts und eigentlich keine Komödie mehr. Denn die Schauspiele (Cymbeline, Maas für Maas, der Sturm, das Wintermährchen, Heinrich VIII.) haben alle eine vorwiegend tragische Färbung und selbst in Troilus und Cressida läßt der arbeitende Ernst und Tiefsinn des Dichters nicht zu einem scherzhaft heiteren Eindrucke gelangen; die munteren Humoristen, die neckischen Frauenrollen, die schlankeren und flacheren Gestalten seiner Mantel- und Degenkomödie hören seit dieser Zeit ganz auf.

Was in Shakespeare's Leben dieser Wendung in sei-

ner Dichtung etwa entsprochen haben möchte, läßt sich, wenn man pragmatisch auf äußere Thatsachen, auf muthmaßliche Gründe und Ursachen zu einer ernsteren und düsterern Stimmung in ihm zurückgehen sollte, nur errathen. Wir haben früher aus seinen Sonnetten gehört, daß ihn auf dem Höhepunkte seiner Freundschaft mit dem Liebling, den jene Gedichte verherrlichen, zugleich mit dessen zeitweiliger Entfremdung irgend ein feindliches Geschick betraf, das ihn mitten aus dem heitersten Glücke in Trübsinn und Schwermuth warf. Wir wußten dieß Unglück, das über ihn hereinbrach, nicht anders zu beziehen, als etwa auf den Tod seines Sohnes Hamnet im Jahre 1596. Ein schwerer Schlag für sein Herz war unstreitig auch die Empörung des Grafen Esser im Jahre 1601, in die sein Freund Southampton verwickelt war; so wie die Verschwörung von 1603, die den Priestern Watson und Clarke das Leben kostete. Das Haupt der Esser fiel im Februar 1601; Southampton blieb während der Regierung Elisabeths in Haft; 1603 fiel der ruhmvolle Raleigh in langjährigem Kerker, der gewiß in Shakespeare's Achtung sehr hoch war, wenn nicht in näherer Beziehung zu ihm stand. Es wäre möglich genug, daß Julius Cäsar gleich 1601 oder 1602 nicht ohne Beziehung auf jene verschworenen Freunde und unabhängigen Geister geschrieben wäre. Hat man doch aus den Prologen zu Heinrich V. gesehen, welch eine theilnehmende Freude Shakespeare an Esser äußerte, und noch spät in Macbeth, hat Steevens vermuthet, habe er

bei dem Berichte von dem Tode des Thans von Cawdor das Benehmen des Grafen bei seiner Hinrichtung im Auge gehabt. Aber auf dergleichen äußere Beziehungen ist überhaupt nicht viel Werth zu legen; auch scheinen jene Unfälle nicht hinreichend, einen so bedeutsamen Umschlag der Lebensstimmung hervorzurufen, der sich in Shakespeare's Werken nach dem Jahr 1600 allerdings anszusprechen scheint. Viel wesentlicher zur Erklärung dieser Veränderung müßten gewiß jene inneren Erfahrungen gewesen sein, unter denen er sich seinem Freunde gegenüber gereinigt und geläutert bekannte. Die Stunde kam auch an ihn, wie er es so oft an seinen Humoristen darstellte, wo er dem leichtfertigen Gebrauche der Welt entsagte und von würdigen Entschlüssen bewegt ein neues Leben begann; das Alter trat an ihn heran, die erweiterte Kenntniß der Geschichte und die zunehmende lebendige Erfahrung, die wahrlich keinen Menschen von einiger Tiefe des Charakters und der Bildung mit den Jahren heiterer, leichtfertiger und oberflächlicher stimmen. Nimmt man die Zerfallenheit mit seinem Stande hinzu und den Eindruck, den ihm die Ausartung der Bühnendichtung um ihn her machen mochte, die Rohheit des Zeitalters, die ihm in so vielen Zügen zuwider war, die launenvolle und nicht selten blutige Willkür des Regiments, so hat man der Motive hinlänglich genug, die den Dichter bewegen konnten, in den Schacht der menschlichen Natur in Geschichte und Individuen noch tiefer hinabzusteigen, die Geschichte weiter

als er bisher gethan zurückzurollen, die Leidenschaft in noch größerer Stärke aufzusuchen in den Ueberlieferungen der Vergangenheit, die Stirne in nachdenklichere Furchen zu ziehen über der noch tiefsinnigeren Betrachtung der Welt und der Menschheit. Auffallend bleibt es übrigens, daß gerade das Stück, dessen Held den Namen des gestorbenen Sohnes Shakespeare's führt, wie ein Gefäß für die elegische Stimmung des Dichters angesehen werden kann. Hamlet ist wohl das einzige Stück dieser späteren Zeit, in dem man einen pathologischen Antheil des Dichters vermuthen könnte. Sonst ist es gerade ein weiteres Unterscheidungszeichen der Werke der zweiten und dritten Periode, daß, während die ersteren uns mehrfach an des Dichters eigenes Innere angeknüpft schienen, die letzteren diese persönliche Betheiligung weniger oder gar nicht mehr verrathen. Nur den Hamlet, möchte man wohl finden, habe Shakespeare wie eine Rückseite des Prinzen Heinrich behandelt und in Beiden zusammen die verschiedenen Hauptseiten der eigenen Natur in größerem Reichthume entwickelt, als es in Einem möglich gewesen wäre. In Einem seiner Sonnette findet sich der melancholische Grundzug in Hamlets Charakter so vorgebildet, daß man versucht ist zu glauben, der Plan dieses Gedichtes habe Shakespearen schon seit jenen Jahren vorgestanden, wo ihm „die Geschicke seine Thaten zu kreuzen begannen.“ Man erinnere sich aus dem berühmten Monologe Hamlets der Motive, die ihn aus der Beobachtung des Weltlaufs

die Gedanken an Selbſtmord ſchöpfen laſſen, jener Verſtimmung über die Geißel und den Spott der Zeiten, das Unrecht der Unterdrücker, die Qual verſchmähter Liebe, den Verzug des Rechts, die Anmaßung des Amtes, die Niedertretung des Verdienſtes, und man wird das ſehr ähnliche Selbſtgeſpräch in dem 66. Sonnette leſen, das der Dichter wie alle übrigen an ſeinen Freund gerichtet hat.*) Aber wenn nun der Leſer auch dieſe Wechſelbeziehung zwiſchen dem Dichter, zwiſchen dieſem ſeinem perſönlichen Gedichte und jenem Drama für erwieſen nimmt, hüte er ſich dann ja, von hier aus auf eine hypochondre Stimmung zu ſchließen, die Shakeſpeare vielleicht in ſeinen ſpäteren Jahren überkommen und überwältigt, in der er die Welt und ihren Lauf aus ſchwarzer Brille angeſehen und die ihm die finſteren und grauſigen Gemälde ſeiner

*) Sonnett 66.

Nach Raſt des Todes wein' ich voll Verlangen,
müde, zu ſehn die reinſte Treu verſchworen,
und dürft'ges Nichts mit heitrem Schmuck behangen,
und das Verdienſt zum Bettelſtab geboren.
Und goldne Ehren ſchmählich falſch vergeben,
und jungfräuliche Tugend roh geſchändet,
und ganz entwerthet alles rechte Streben,
und Kraft an lahmes Regiment verſchwendet.
Und Kunſt im Zungenzaum der Obrigkeit,
und Geiſt mit alberner Cenſur behaftet,
einfache Treu mißnannt Einfältigkeit,
und Gut von Bös' gefangen und verhaftet.
Müde von all dem wäre Tod mir lieb,
nur daß mein Freund dann einſam hinterblieb.

Tragödien, im Macbeth und Lear, als etwas, das ſeiner ſonſtigen Natur fern gelegen, eingegeben hätte. Wir ſprechen dieſe Warnung aus, weil uns auch hier unſere Romantiker auf eine ganz falſche Fährte zu verleiten ſuchten. Wilhelm Schlegel hat den Hamlet ein Gedankentrauerſpiel genannt, das durch anhaltendes und nie befriedigtes Nachſinnen über die menſchlichen Schickſale, über die düſtere Verworrenheit der Weltbegebenheiten eingegeben wäre. Das griff dann Friedrich Schlegel in ſeiner Literargeſchichte auf und ſpann es weiter aus: er fand in Shakeſpeare ein tief ſchmerzliches, herbtragiſches Weſen, ein abgeſondertes, verſchloſſenes, einſames Gemüth — in dem Dichter, den eben dieſe Romantiker nicht genug um ſeinen Witz und ſeine Luſtigkeit bewundern konnten! in dem Manne, der auf dem großen Markte des Lebens der Kenner und Mäkler aller Geſchäfte und jeder Art des Verkehres war! Dieſe unſere Kritiker trugen ihre eigene Verworrenheit und Blaſirtheit in die kräftige Natur hinüber, deren Maas in der That ihnen nicht gegeben war. Shakeſpeare hat in Hamlet ſelbſt dieſe matte Verſenkung in unbefriedigte Stimmungen, dieſes zu Nahefühen in die trübe Seite der Welt in ſo objectiver Schärfe gezeichnet und ſteht in ſo hellem und klarem Lichte über dieſer Art von Verworrenheit, daß eben dieß Stück als ein Sieg angeſehen werden müßte, in dem er das, was von dieſer Ader in ihm war, überwunden hätte. Wenn ihn dieſe trübſelige, elegiſch-düſtere Stimmung beherrſcht hätte, ſo

hätte er unmöglich den Tragödien von Othello und Hamlet jene jovialſten ſeiner Luſtſpiele faſt gleichzeitig gegenüber und mitten im Ernſt der Tragödien und der Schauſpiele fortwährend die luſtigſten Scenen voll des ungetrübteſten Humors ſchreiben können. Was er auch in den ſpäteren Trauerſpielen, im Macbeth und Lear, herbes und grauſames ſchilderte, bilde ſich Niemand ein, daß der Dichter das weniger gewußt und empfunden habe, als wir es empfinden; es war ſeine Abſicht, das Harte und Gewaltige darzuſtellen, und ſein Zartgefühl mitten in dieſen Stücken liegt immer der Herbheit, die der Stoff verlangte, dicht zur Seite. Wer Shakeſpeare in dieſer letzten Zeit ſeines Lebens ſchwermüthig verſunken glaubt und mit Wohlgefallen auf den düſteren Bildern jener Tragödien verweilen ſieht, den wollen wir nicht auf die heiteren Spiele in dem Wintermährchen und dem Sturm, den wollen wir nur auf den Cymbeline aufmerkſam machen, wo der Dichter die Verworrenheit der Weltbegebenheiten, ihre ſcheinbaren Widerſprüche, Mißklänge und Unbilden recht eigentlich zur Aufgabe und zum Gegenſtande genommen hat und wo er ſie in eine Harmonie auflöſt, die in dieſem Kopfe und dieſem Gemüthe jede flache Unbefriedigung, jeden ſchwachen Weltekel, jede innere Zerriſſenheit gänzlich ausſchließt und unmöglich macht.

Wir haben vorhin bemerkt, es ſei ein weiteres Unterſcheidungszeichen der Werke der dritten Periode, daß ſie eine pathologiſche Betheiligung des Dichters weniger als

die früheren verrathen. Die Stücke der erſten Periode waren entlehnt; dennoch glaubten wir eine Spur zu entdecken, wo der Eindruck perſönlicher Erfahrungen des Dichters auf ſie übergewirkt habe. Die Stücke der zweiten Periode drehten ſich um Liebe, Freundſchaft, Vaterland, die heiligſten Regungen, die einen Jüngling beſchäftigen; zu dem überherrſchenden Gedanken in allen dieſen Stücken glaubten wir den Schlüſſel in der eigenen Natur, Geſchichte und Verhältniſſen des Dichters zu finden. Die Werke der dritten Periode liegen ganz anders. Den Gegenſtänden und Intereſſen nach gehen ſie viel weiter auseinander, als die früheren Stücke; ſie breiten ſich aus nach dem wachſenden Geſichtskreiſe des reifen Mannes, ſie gehen ſchärfer in noch tiefere Probleme des Lebens forſchend und auflöſend ein. Sie ſcheiden ſich ſodann äußerlich von ſelbſt in mehrere Gruppen auseinander, wo wir Luſtſpiel, Trauerſpiel, Hiſtorie, romantiſches Schauſpiel in viel reinerer, geſonderterer Geſtalt auftreten ſehen als vorher; es iſt ganz unwillkührlich, daß dadurch unſere Aufmerkſamkeit von allem Subjectiven und Perſönlichen weg, mehr auf die Kunſt und ihre Gattungen hinübergelenkt wird. Es iſt eigen, daß dieſe verſchiedenen Gruppen nicht allein den dramatiſchen Gattungen nach, zu denen ſie gehören, ſondern zugleich durch die Zeit und Oertlichkeiten geſchieden ſind, in denen ſie ſpielen, und daß dieſe mit jenen zuſammenfallen. Dieſe auffallende und einladende, von ſelbſt ſich darbietende Gruppirung bewog uns auch, von der genauen Zeitfolge

der Stücke in unserer Besprechung abzugehen. Die Natur der Sache bringt es schon mit sich, daß wir nicht einmal die Perioden von einander scharf abscheiden konnten; die Ideen, die Shakespeare in der zweiten bewegten, schleifen sich begreiflich noch in die dritte nach; wir schoben daher ein und das andere Stück dieser letzten Epoche zur früheren hinüber, sowie ein und das andere Werk dieser Zeit, wie z. B. Maas für Maas, noch sehr viel die Dinge berührt, die den Dichter früher beschäftigten. Die Lustspiele, die wir zuerst besprechen, liegen der Zeit nach beisammen am Anfange der dritten Periode (1598—1603) und würden auch nach streng chronologischer Methode vorangehen müssen. Es sind die reinsten Komödien, die Shakespeare gemacht hat; sie alle vergleichen sich in Ton und Haltung der südlichen Mantel- und Degenkomödie und spielen unter romanischen Nationen in den Zeiten des Mittelalters. Ihnen gegenüber entwickelt sich dann die Shakespeare'sche Tragödie in eben so bestimmter und reiner Gestalt, wie vorher nur in Romeo und Julie. Chronologisch liegen Othello, Cäsar und Hamlet (1600—2) am nächsten bei den Lustspielen und untereinander; wir schieben Cäsar zurück zu den anderen römischen Stücken und rücken an Hamlet das Gegenstück dazu, den Macbeth (1605), heran, und an diesen Lear (1605) und Cymbeline (1609), die wir in einem ähnlichen Verhältnisse zueinander sehen. In vier von diesen Stücken stehen wir in der Heroen- und Mythenwelt des gallisch-germanischen Alterthums, wo Shakespeare nach

den gewaltigeren Leidenschaften für eine großartigere Tragödie suchte, als sie die neueren civilisirten Zeiten darzubieten pflegen; von dieser Seite reiht sich ihnen Othello von selber an. Wir bahnen uns dann von diesen Werken aus, wo der Genius des Dichters auf seinem Gipfel ist, durch Troilus und Cressida (1608—9), ein parodisches Lustspiel ganz eigener Gattung, den Uebergang zu den drei römischen Historien (Antonius 1607, Coriolan 1610), in denen diese Gattung gleichfalls, wegen der minderen Abhängigkeit von vaterländischem Stoffe und wegen der reineren Quelle, aus der sie geschöpft sind, zu reinerer Gestalt ausgebildet ist. Ihnen fügen wir Timon (1610) an, um die Darstellungen aus der alten Welt vollständig nebeneinander zu stellen. Aus dieser geordneten, geschichtlichen Welt springen wir dann zuletzt in dem Wintermährchen und dem Sturme (1611) noch einmal in die phantastische Welt der Wunder im grellen Gegensatze zurück, so daß wir dann in dieser dritten Periode demselben Zuge wieder begegnen, den wir schon in der ersten beobachteten, daß Shakespeare wie in einer instinktiven Nöthigung nach den verschiedenartigsten und mannichfaltigsten Stoffen, Zeiten und Gattungen zugleich griff, wie um sich in keine einseitige Richtung oder Stimmung fest zu bannen.

In sämmtlichen Werken dieser Periode ist Shakespeare dem nationalen, sächsischen Volkscharakter treu geblieben, nachdem er einmal den italienischen Kunstgeschmack abgelegt hatte. In Was ihr wollt spricht sich am ausdrücklich-

sten die Freude aus an dem alten schlichten Volksliede und dem tiefen Eindrucke, den diese einfältige Kunst vor den gesuchten Worten und luftigen Weisen der Modepoesie voraus hat. Die Proben der italienischen Lyrik hören nun ganz auf, die Anspielungen auf die Lieder und die Spruchweisheit des Volkes werden häufiger, die Unnatur der Concepte tritt zurück, und wo ferner noch der Vortrag an Schwulst streift, wird man fast immer die Absichtlichkeit der Charakteristik gewahren. Das Gedrungene und Gewaltsame der Sprechart wird sich durch die sprechenden Gestalten eines Othello oder Coriolan erklären; der Tiefsinn wird nicht mehr, wie in jenen Concepten, an flache Gedanken verschwendet, sondern er wird von dem jedesmaligen Gegenstande geboten sein. Was die Aeußerlichkeiten der poetischen Rede angeht, so wird der Reim immer mehr auf gehobene Stellen, auf Sentenzen und Schlußverse beschränkt; der Bau der Jamben wird freier und regelloser; in jener produktiven Zeit an der Scheide der Jahrhunderte herrscht die Prosa außerordentlich vor. Sei es in diesem leichteren Vortrage, sei es in den erhabensten pathetischen Stellen, sei es in der Spruchweisheit, wie sie in jener kostbaren Fülle im Troilus niedergelegt ist, überall ist Shakespeare, wie in Gegenständen und Ideen, so auch in diesen äußeren Dingen in dieser Periode noch weit vorangeschritten; wie denn in ihr fast alle die großartigen Werke beisammen liegen, nach denen man immer zuerst greift, wenn von Shakespeare die Rede ist. Die englische

Sprache ward unter seinen Händen neu gestaltet, wie die unsere unter Luthers, und mit Stolz äußert Meres von ihm: Wie Stolo gesagt, die Musen würden, wenn sie lateinisch sprechen sollten, mit Plautus' Zunge reden, so sage er, sie würden in Shakespeares feingefeilter Rede sprechen, wenn sie englisch sprechen wollten.

Und diese „feingefeilte Rede" war diesem Dichter so natürlich gegeben, daß er in der That die Feile nie gebraucht haben soll. Die Herausgeber seiner Werke sagten es mit Bewunderung und Ben Jonson mit Tadel, daß man in seinen Handschriften kaum einen Strich (blot) gefunden habe. Ben Jonson, dem bei aller „abgöttischen" Verehrung unseres Dichters, zu der er sich in seinen discoveries bekennt, der Blick in das Innere Shakespeares ganz verschlossen war, wünschte, er hätte tausende von Strichen gemacht und hätte den Gebrauch von seinem Witze ebenso in seiner Gewalt gehabt wie den Witz selbst; er fand auf ihn anwendbar, was August von Hatterius sagte: sufflaminandus erat; damit ihm nicht hier und da Lächerlichkeiten entwischt wären, wie in dem Verse (den wir in unserem Texte anders lesen):

Caesar did never wrong, but with just cause.

Wie das Urtheil jetzt über Shakespeare läuft, so sieht nun Niemand mehr, daß der Gebrauch von seinem Witze irgend schlimmer gewesen wäre als sein Witz selbst. Feilte er wenig im Einzelnen, in der Zeile, (worauf in der That bei befreundeten Schauspielern, in Werken, die nur für Auf-

führung geſchrieben waren, wenig ankam) ſo wiſſen wir wohl, daß er im Ganzen ſehr weſentliche Verbeſſerungen, ja völlige Umarbeitungen mit ſeinen Stücken vorgenommen hat. Der Hemmſchuh aber, den Ben Jonſon Shakeſpeare anlegen wollte, hätte Shakeſpeare wohl zu Ben Jonſon gemacht. Auf dieſe Gefahr hin nehmen wir den Mann lieber mit allen ſeinen Fehlern und ſeinen Lächerlichkeiten, wenn man ſie uns zeigen will! Denn jenen citirten Vers, wenn er auch einmal ſo geſchrieben ſtand, mag ein Pedant für Unſinn halten, gewiß wird es kein Cäſariſcher Staats- oder Kriegsmann thun. Wo ſo üppiger Wuchs iſt, iſt übrigens der Auswuchs (vollends wo er ſo ſpärlich iſt und von den wenigſten nur an der rechten Stelle geſucht wird), nicht blos verzeihlich, nicht blos unvermeidlich, er gehört zu dem Manne und ſeinem Weſen, er dient wohl gar, den ſtolzen Wuchs zu zieren, er kann die Liebe zu der wunderbaren Naturſchöpfung nie beeinträchtigen. Vielmehr iſt jedem Leſer dieſes Dichters zu empfehlen, ſtatt auf die achſelzuckende Bewunderung eines Ben Jonſon zu achten, ſich den Rath und das Bedenken dreifach geſagt ſein zu laſſen, das Shakeſpeares Freunde in der Vorrede zu ſeinen Werken (1623) ausgeſprochen: „Lies ihn alſo, und wieder, und wieder; und wenn du ihn dann nicht liebſt, gewiß, ſo biſt du in einer augenſcheinlichen Gefahr — ihn nicht zu verſtehen!“

Shakeſpeare ſtarb im Jahre 1616, am 23. April, wahrſcheinlich ſeinem Geburtstage. Es ſcheint, er war

längere Zeit krank gewesen und hatte deshalb sein Testament gemacht. Das Gerücht, das Pfarrer Ward in sein Tagebuch aufzeichnete, Shakespeare habe bei einem Besuche seiner Freunde Ben Jonson und Drayton zu stark gezecht und sei aus diesem Anlasse an einem Fieber gestorben, ist daher nicht sehr glaubwürdig. Die Verheirathung seiner beiden Töchter hatte er erlebt; schon mit 45 Jahren war er Großvater geworden; seine Familie ließ er wohlversorgt zurück. Sein Testament, in dem seine Frau nur mit seinem zweitbesten Bette bedacht ist, sah man lange Zeit als einen weiteren Beweis eines fortdauernden Mißverhältnisses an. Aber dieß stellt sich durch eine einfache Bemerkung von Knight anders heraus: da Shakespeares Eigenthum meist freies Grundeigenthum (freehold) war, so war die Wittwe nach englischem Gesetze von selbst zum Witthume (dower) berechtigt.

Nach seinem Tode ward ihm in Stratford (schon vor 1623) seine Büste zum Denkmal gesetzt, von der die Meinung der Sachverständigen ist, daß das Gesicht nach einer Todtenmaske gearbeitet sei. Die befreundeten Herausgeber seiner Werke zogen es vor, 1623 ein anderes Bild von dem Dichter diesem Buche beizugeben, das schmäler, geistreicher, nicht so aufgeschwemmt ist wie die Büste. Die Zeitgenossen nennen Shakespeare einen schönen, wohlgestalteten Mann, und damit stimmt die hohe Stirn und das große, klare, ruhige Auge dieses Bildes wohl zusammen. Ben Jonson rühmte die Aehnlichkeit desselben; es hat zu

tauſend verſchönerten Copien Anlaß gegeben. Denn an ſich iſt es eine ſehr unvollkommene Zeichnung, aus der man eben nur das entnehmen kann, daß dieſer geiſtig normale Menſch auch körperlich ſehr regelmäßig gebildet war, was in der Zeichnung wiederzugeben, ohne leblos und fad zu werden, bekanntlich immer das ſchwerſte iſt.

Wir folgen dem Dichter jetzt durch die Reihe der Arbeiten ſeiner ſpäteren Lebenszeit und ſuchen dann am Schluſſe, indem wir auf die Ergebniſſe unſerer Betrachtungen zurückblicken, ſeine dichteriſchen, ſittlichen und intellectuellen Eigenſchaften noch einmal zuſammenzufaſſen zu einem Geſammtbilde, das uns die inneren Züge dieſes großen Geiſtes möglichſt ſprechend vergegenwärtigen ſoll.

Wie es euch gefällt.

Die drei Luſtſpiele, in denen Shakeſpeare im Vergleich zu ſeinen früheren Komödien eine höhere Stufe der Feinheit und Eleganz erſteigt, in denen ſein Witz und ſeine frohe Laune am munterſten ſpielt, in die am wenigſten ernſte oder gar tragiſche Momente eingegangen ſind, die den komiſchen Grundton ſtören könnten, liegen an der Gränze der zweiten und dritten Periode ſeiner Dichtung nahe bei einander. Wie es euch gefällt iſt in dem oftgenannten Verzeichniſſe Shakeſpeare'ſcher Stücke von Meres (1598) noch nicht erwähnt; es iſt darin ein Vers aus Marlowe's Hero und Leander citirt, einer Arbeit, die erſt 1598 gedruckt iſt; eine Notiz in den Buchhändlerregiſtern vom 4. Auguſt 1600 nennt dieſes Luſtſpiel zuerſt; ſeine Entſtehung wird alſo in die Zwiſchenzeit fallen. Viel Lärmen um Nichts iſt faſt aus den gleichen Gründen gleichzeitig zu ſetzen, und Was ihr wollt fällt nach dem übereinſtimmenden Urtheile Colliers und Dyce's in das Jahr 1600

oder 1601. Die lustigen Weiber von Windsor, wenn wir sie von der Falstaffiade hätten trennen wollen, würden ein viertes Stück, und zwar das von allen ernsten Bestandtheilen entfernteste, in dieser heiteren Gruppe bilden, wogegen Maas für Maas, das um 1603 entstanden ist, den Anstrich eines ernsteren Schauspiels trägt. Diesen Komödien hart gegenüber entstanden dann jene Tragödien von Hamlet, Othello und Cäsar, die uns auf eine neue Stufe der Shakespeare'schen Tragödie und Historie führen, wie jene Lustspiele die früheren, eine Widerspänstige oder Verlorene Liebesmühe, sehr in Schatten werfen. In allen vieren herrscht die Prosa sehr entschieden vor, wie nicht leicht in anderen Stücken unseres Dichters, die von dem Zeitpunkte der Entstehung eben dieser Gruppe entfernt liegen; der Freiheit des Dialoges und der Beweglichkeit des Witzes giebt dieser in Shakespeares Feder so meisterhafte Vortrag in ungebundener Rede außerordentlich zu.

Wie es euch gefällt hat den meisten deutschen Erklärern Shakespeares immer außerordentlich gefallen; es ist nur Schade, daß ihre Erklärungen nicht dasselbe Schicksal gehabt haben. Die Horn und Schlegel haben das Stück sehr empfohlen, Tieck hat es das muthwilligste Lustspiel unseres Dichters, Ulrici eines der vorzüglichsten genannt, die es gebe. Dabei aber klagte der Letztere, daß Horn mit einem Gemeinplatze abspeise und Schlegel mit einigen geistreichen Andeutungen, und wir wieder bedauern, daß Ulrici seinerseits, scheint es, sich von einigen weder geistreichen

noch auch nur richtigen Andeutungen Tiecks in die Irre der romantiſchen Kritik hat verleiten laſſen. Tieck ſagte, der Dichter habe in dieſem Stücke am willkührlichſten mit Ort und Zeit ſeinen Scherz getrieben, er habe in der Entwickelung und Verbindung die Regeln verſpottet und leichtſinnig umgangen, die er ſonſt achte, ja zum Theil erfunden habe, und er opfere ſogar, wie ſich ſelbſt paroditend, die Wahrheit der Motive und die Gründlichkeit der Compoſition auf, um ein eigentliches freies heiteres Luſtſpiel zu dichten! In Muthwille, in Regelloſigkeit, in Willkühr bei Compoſition und Motivirung ſchiene dieſem nach die Bedingung eines „eigentlichen“ Luſtſpiels gelegen! Dieß griff Ulrici auf und führte es in Bezug auf die Beweggründe von Charakteren und Handlungen aus. Er ſuchte einen unſtatthaften, tiefſinnigen Bezug zwiſchen dem Inhalte des Stückes und ſeinem bedeutungsloſen Titel, in dem mehr als was der Epilog hineinlegt nicht zu ſuchen iſt, (am wenigſten mit Tieck eine Polemik gegen Ben Jonſon). In dem ganzen Stücke, ſagt dann Ulrici, thue und laſſe ein Jeder was ihm gefällt; jeder Charakter laſſe ſich in freier Launenhaftigkeit und Willkühr zum Guten und Böſen gehen, wie es ihm in den Sinn komme. Es ſeien nicht ſowohl äußere, objective Zufälligkeiten, als vielmehr die innere ſubjective Zufälligkeit, die Laune und Willkühr der Perſonen in ihrem Einfluſſe aufeinander, woraus die ganze Handlung hervorgehe, worin zugleich der phantaſtiſche Charakter des Stückes beſtehe. Das Ganze habe deshalb

freilich auch nur innerhalb der komischen Weltanschauung seine Berechtigung! Aber mir scheint, diese Launenhaftigkeit des Dichters oder seiner Figuren, wenn sie wirklich bestände, würde gar nirgends eine Berechtigung finden, außer vielleicht in der Kritik unserer Romantiker, bei denen der bedeutungsloseste Witz der beste, das Wort Ironie und Parodie die Entschuldigung jeder Thorheit, und tolle Laune die ächte Freiheit der Poesie sein soll. In der That aber existirt diese Launenhaftigkeit und Regellosigkeit des Dichters oder seiner Charaktere in diesem Stücke durchaus nicht. Nach der gegebenen Charakteranlage Friedrichs, Olivers und der übrigen ist weder die Entthronung des verbannten Herzogs, wie hier behauptet wird, launenhaft-willkührlich, noch die Verfolgung Orlandos „grundlos", noch dessen Absicht, mit Karl zu ringen, „zufällig", noch die Schlingung und Auflösung der ganzen Verwickelung phantastisch zu nennen. Welche Regeln ferner der Dichter leichtsinnig umgangen oder nicht beachtet haben sollte, fragte schon Delius mit Verwunderung und Befremden, ohne sich eine Antwort geben zu können. Und daß mit Ort und Zeit hier willkührlicher umgesprungen sei, als in anderen Stücken, wo Shakespeare dem Wunderbaren Zugang gab, ist so wenig der Fall, daß vielmehr unter allen Dramen dieser Art dieß Stück von dem Phantastischen offenbar den furchtsamsten Gebrauch macht.

Was zu dieser Art Auffassung und zu diesen Bemerkungen etwa den Anlaß in unserem Lustspiele geben konnte,

beſchränkt ſich auf Folgendes. Wir haben das Stück wahrſcheinlich als eine Maske, als ein Gelegenheitsgedicht anzuſehen. Wir kennen dieſe Gattung nun ſchon; wir wiſſen, daß der Dichter ſich in ihr, ſei es durch Einführung einer wunderbaren Maſchinerie, ſei es durch Entfaltung von allerhand Schauwerk, etwas mehr Freiheit geſtattete als ſonſt, keineswegs aber eine Freiheit, die der Wahrheit ſeiner Motive oder der richtigen Entwickelung ſeiner Handlung einen Eintrag thäte. So ſind wir hier in ein romantiſches Arcadien verſetzt, zu dem der Ardennerwald verwandelt iſt. Shakeſpeare fand dieß ſo in der Novelle vor, die ihm den Stoff zu dieſem Stücke gab; dort waren Löwen nach Frankreich gebracht, unſer Dichter gab Schlangen und Palmen hinzu. Dieß kann nicht wohl „mit Zeit und Ort Scherz treiben“ heißen; eher mag man ſagen, Shakeſpeare habe mit der Zeit ein ernſtliches Verſehen begangen, indem er (I, 1) die Verbannung des guten Herzogs ganz kürzlich ſetzt und ſchon (I, 3) darauf als auf ein länger vergangenes Ereigniß zurückblickt. Iſt hier in Bezug auf das Räumliche ein leiſer phantaſtiſcher Zug eingegangen, ſo in Beziehung auf die menſchlichen Verhältniſſe das Vorgeben der Roſalinde, das Shakeſpeare gleichfalls in ſeiner Quelle vorfand, daß ſie von einem Oheime Zauberkünſte gelernt habe. Aber auch dieſer Zug iſt ſo fein an die Gränze der gewöhnlichen Wirklichkeit gerückt, daß eine geſchickte Regie ihn bei der Aufführung völlig verwiſchen könnte; nichts hindert das Stück ſo zu verſtehen, daß Orlando, von Oliver

aufmerksam gemacht, den schönen Ganymed seit seiner Ohnmacht erkannt hat und ihn sein Spiel nur zu Ende führen läßt, um ihm die Freude nicht zu stören; die Feinheit des Spieles wird es außerordentlich erhöhen, wenn dieß bei der Aufführung wirklich so genommen wird. Auf diese Weise streift unser Lustspiel nur so an der Gränze des Phantastischen hin. Und die Berechtigung dazu liegt eben in der Gattung; sei es nun, daß der Dichter das Werk als eine Maske, oder als ein Pastoraldrama, oder, was das natürlichste ist, als ein beide Gattungen vereinigendes Stück verfaßt habe. Shakespeare hat den ganzen Plan des Stückes einem Schäferromane von Thomas Lodge (Rosalynde; Euphues golden legacy 1590 und später) entlehnt, und er hat offenbar ein Pastoral, ein Schäferdrama daraus bilden wollen. Das Phantastisch-Idealistische lag in dieser Gattung in dem allgemeinen Anstriche mehr als in einzelnen Zügen; das Opernartige eines Gesangspieles war den Stücken dieser Art eigenthümlich; es sind daher die vielen Lieder eingegangen, die bei der Aufführung sehr wesentlich dazu beitragen, die Stimmung zu erzeugen, in der dieß Lustspiel aufgenommen sein soll. Ein Schaustück wie das, welches Rosalinde durch Hymen aufführen läßt, gehört zu den charakteristischen Mitteln, sei es des Pastoral's oder der Maske. Die eigentliche Schäferscene zwischen Silvius und Phöbe heißt ein pageant; richtig dargestellt würde es sich in der allgemeinen Schilderung des Land- und Waldlebens in unserem Drama, als ein Stück

im Stücke, als das eigentliche Schäferspiel noch einmal idealistisch abheben; es müßte, von den besten Spielern gespielt, bei aller schmucklosen Einfalt der Darstellung doch mit dem feinen Dufte umkleidet sein, der diese Naturkinder mehr der rauhen und bewegteren großen Welt enthoben und entzogen zeigt. All dieß Eigenthümliche der Gattung nun rückt allerdings unser Stück etwas aus der Sphäre der gewöhnlichen Compositionen, deren Inhalt der alltäglicheren Welt entnommen ist, heraus; man wird aber die Composition in ihrer Art so gründlich und tief finden, daß man auch in diesem Falle bestätigt sehen wird, wie Shakespeare jede neue Materie und Gattung, die seine Hand berührte, unwillkührlich veredelte und erhob. Es ist wahr, in anderen realistischeren Stücken Shakespeares kommt es nicht vor, daß, wie hier zweimal (IV, 2 und V, 3), Scenen ohne alle Handlung blos als Lückenbüßer eingeschoben werden, aber für das thatlose Landleben, wo es nichts wichtigeres giebt als ein erlegtes Wild und einen Gesang darüber, ist dieß charakteristisch. Es ist wahr, es sind hier mehr als in anderen Stücken Shakespeares kleine Nebenrollen (Lebeau, Amiens, Sir Oliver, Wilhelm, Karl, Jakob), die wenig oder nichts bedeuten, aber man muß in dieser Beziehung auch dem Lustspiele nothwendig mehr Freiheit gestatten als der Tragödie. Es ist wahr, die Charaktere sind hier und da nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet und selbst die ausgeführteren mehr durch Rede als durch Handlung. Allein auch dieß ist in der Gattung

gerechtfertigt; der Gegenstand der Darstellung bedingte die Personen, deren allgemeine sociale Stellung und Eigenschaften mehr in Frage kamen als ihre sittlichen Charakterzüge, und selbst in den Hauptfiguren war fast mehr, wie in Verlorener Liebesmühe, der geistige Charakter, die Intellektualität zu entwickeln als die Kräfte des Willens und die Motive bedeutenderer Handlungen. Daher hat der Schauspieler zu thun, um diesen Charakteren auf die Spur zu kommen; hat er sie aber gefunden, so wird er Ursache haben, über die innere Folgerichtigkeit und Wahrheit derselben eben so erfreut und erstaunt zu sein, wie bei irgend einer anderen Aufgabe aus unserem Dichter. Er wird dann sehen, daß dieser hier nicht anders verfahren ist als sonst, daß er keineswegs sich selber parodirt habe, daß es vielmehr eine Parodie aller Kritik heißen muß, wenn uns unsere Romantiker, so wie in diesem Falle, aus des Dichters Fehlern seine Tugenden beweisen wollen.

Shakespeare fand die Anlage der Fabel dieses Lustspieles in dem Schäferromane von Lodge vor; nur die Figuren des Narren und des Melancholikers (Jacques), Wilhelms und Audrey's (Käthchen) hat er hinzugefügt; das übrige Personal spinnt, nur unter anderen Namen, den ganzen Faden der Handlung so ab, wie bei Shakespeare. Der Vortrag des Romanes ist jener weitschichtige, gezierte und schwülstige aller Werke dieser Gattung; eine gespreizte Redseligkeit ist das auffallendste Kennzeichen der wunderlichen Manier wie aller Concettisten, so auch dieses Er-

zählers; Adam, im Walde dem Hungertode nah, und Orlando, wie er den Löwen auf seine Beute lauern sieht, halten lange Reden. Von den Ovidischen Reminiscenzen und der mythologischen Gelehrsamkeit, von der der Roman strotzt, ist mancherlei bei Shakespeare hängen geblieben, doch hat er im Ganzen die schäferliche Manier, die „Taffetphrasen" und was daran hängt, völlig getilgt; so wie er, wie immer, die Motive der Handlungen vielfach vereinfacht, die Handlungen selber veredelt hat. Die rohe, zu Thätlichkeiten ausartende Feindschaft zwischen Oliver und Orlando, wie sie der Roman schildert, hat unser Dichter anständig ermäßigt. Die Unnatur, daß Celia auf ihre Einsprache gegen die Verbannung der Rosalinde von ihrem Vater mit verbannt wird, hat er beseitigt. Den Krieg, mit dem der verbannte Fürst seinen Thron wieder erringt, die Befreiung der Frauen von Räubern, mit der in dem Romane Celia's Liebe zu Oliver eingeleitet wird, hat der Dramatiker weggelassen, um den Frieden und die heiteren Spiele seines Landlebens nicht mit Mißklängen zu stören. Das Spiel zwischen Orlando und Rosalinde ist in dem Romane nur ein eklogischer Gesang, Shakespeare hat daran gerade den Fortgang der lockeren Handlung in den letzten Akten geknüpft. In allem Uebrigen folgt der Dichter dem Gange der Fabel in der Novelle sehr treu, ohne vieles Hinzu und Hinwegthun. Auch die Tendenz der Erzählung faßte er genau ins Auge. Sie ist in ewigen Wiederholungen überdeutlich in dem Romane ausgesprochen und der

Natur und der Lage der Charaktere wohl eingefügt. Die ſüßeſte Salbe im Elend, darauf läuft das goldne Vermächtniß (the golden legacy) der Novelle hinaus, iſt Geduld, und die einzige Arznei für den Mangel die Zufriedenheit. Man ſoll dem Unglück trotzen mit Gleichmuth und den Geſchicken begegnen mit Beſcheidung. So ſpotten die beiden Frauen, ſo Orlando der Fortuna, und achten nicht ihrer Macht; und dieß Verdienſt iſt in ihnen um ſo größer, je höher von Rang und Geburt ſie ſind. Alle drei (oder mit Oliver vier) Hauptfiguren haben in ihren Schickſalen das Uebereinſtimmende, daß zu ihrem äußeren Unglücke, zu Verbannung und Verarmung, die Liebe als ein neues Unheil (ſo wird es betrachtet) hinzukommt. Auch dieſem ſtreben ſie mit derſelben Waffe, mit Beherrſchung und Maas, zu begegnen, nicht zu ausweichend, nicht zu begehrend, mit mehr Rückſicht auf Tugend und Natur, als auf Reichthum und Stand, wie Roſalinde indem ſie den nachgeborenen Orlando, und Oliver indem er die Schäferin Celia erwählt. Das liebende Schäferpaar iſt in dieſer Beziehung in den Gegenſatz gebracht, daß Silvius zu heftig liebt, während Phöbe zu ſpröde die Liebe verachtet. Faßt man dieſe ſittliche Betrachtung in Einen Begriff zuſammen, ſo iſt es die Selbſtbeherrſchung, der Gleichmuth, die Faſſung in äußerem Leid und innerer Leidenſchaft, deren Preis verkündigt werden ſoll. Daß auch in Shakeſpeares Luſtſpiel dieſer Gedanke zum Grunde liege, wird man auf den erſten Blick kaum denkbar finden. So

völlig iſt hier jeder Reflexion aus dem Wege gegangen, ſo ganz iſt in dem leichteſten und freieſten Spiel der Handlung und Unterhaltung nur ein Bild zur Anſchauung entworfen, in welchem der Leſer kaum zu einer abgezogenen Betrachtung angeregt werden kann, der Zuſchauer höchſtens durch die Schauſpieler, die ihren Rollen genau nachgedacht haben. Aber eben der Schauſpieler wird dann auch um ſo gewiſſer in der Anlage der Hauptcharaktere und in der Bei- und Gegenordnung der übrigen Figuren auf den Grundton des Ganzen ſtoßen, auf den wir hindeuten, den der Dichter ſehr weiſe in ſeinem Stücke eben ſo tief verſteckt hat, als er in dem Roman, ſeiner Quelle, oben aufliegt, damit ja nicht der Beweglichkeit und Freiheit der Handlung und dadurch dem behaglichen Genuſſe des Luſtſpiels irgend ein Eintrag geſchehe. In dieſer Weiſe verfuhr der Dichter auch in den luſtigen Weibern von Windſor und in den anderen Stücken, die wir als die Meiſterwerke ſeiner Komödie hier zuſammenſtellen.

Der Verfaſſer des Romans von Roſalinde ſtellt Stadt- und Hofleben dem Land- und Hirtenleben gegenüber, jenes als eine natürliche Quelle von Unheil und Elend, das in dieſem ſein natürliches Gegenmittel findet. Die größten Meere, ſagt er, haben die heftigſten Stürme, die kleinen Bäche ſind ruhig. Kronen haben Kreuz, die Fröhlichkeit wohnt in Hütten. Große Geburt hat mehr Ehre aber auch mehr Neid. Gram hängt zuſammen mit Rang und Sorge mit fürſtlichen Palläſten. Dagegen

auf dem Lande lebt Zufriedenheit und man trinkt da ohne Argwohn und schläft ohne Kummer, von keiner Mißgunst gestört. Der Geist strebt da nicht über den Stand und der Gedanke nicht über das Vermögen. Ganz so läßt auch Shakespeare seinen Coridon die Würde seines Hirtenstandes empfinden, in dem er lebe von seinem ehrlichen Verdienste, Niemand's Glück beneidend, froh über Anderer Glück, in seinem Ungemache zufrieden. Ganz so scheint er die Leiden, die sich im ersten und zweiten Akte an dem Hofe entspinnen, ihre Heilung in dem Landleben der drei letzten Akte finden zu lassen. Ganz so hat er die Ursachen des dort bereiteten Unglücks in die Laster gelegt, die dem Hofe und dem großen Weltleben eigenthümlich sind, in den Neid und Haß, die aus Rang- und Habsucht entstehen, und ebenso hat er das Heilmittel gegen die dort geschlagenen Wunden in der Bescheidung und harmlosen Zufriedenheit gesucht, zu der das Leben der Einsamkeit an sich einlädt oder auch nöthigt. Die ersten Akte beginnen daher wie ein Trauerspiel; sie zeigen die handelnden Figuren in einem Kriegstande, aus dem sie nachher flüchten oder vertrieben werden in das heitere Spiel der Lust und des Friedens, das ihrer im Ardennerwalde und seinem Jagdleben, und an dessen Saum in Hirtenhütten wartet. Den Herzog Friederich nennt seine Tochter selbst von rauher und neidischer Art; er zeigt sich von finsteren Launen, von Argwohn und Mißtrauen unaufhörlich bewegt und von Habsucht getrieben. Er hat seinen Bruder verbannt und

den Thron uſurpirt, er hat alle mit ihm gegangenen Großen ihrer Güter beraubt, er hat ſeinen feindſeligen Argwohn gegen alle Ehrenmänner, gegen den alten Roland de Bois wie gegen ſeinen braven Orlando gekehrt, er hat ſich mit Ehrloſen umgeben, die ihm gleichwohl (wie Lebeau) nicht ergeben ſind. Der Sieg Orlando's über den Ringer iſt ihm genug, ſein Mißtrauen gegen ihn anzufachen; einmal geweckt trifft es nun auch die früher geſchonte Roſalinde ohne einen anderen Grund, als weil ſie ſeine Tochter in Schatten ſtellt, worüber des Vaters neidiſche Ader ſich regt, die er auch der harmloſen Celia anwünſcht. Da beide Freundinnen hierauf gleichzeitig mit Orlando verſchwinden, fällt nun Friedrichs Argwohn und Habſucht den Oliver an, mit dem er ſich bisher gehalten hatte. In dieſem Aelteſten des wackeren Roland de Bois ſchlägt die ähnliche Ader des Neides und der Habgier wie in dem Herzog. Er ſtrebt ſeinen Bruder um ſein armes Erbe zu berauben, er untergräbt ſeine Bildung und Erziehung, er ſucht erſt einen Seelenmord zu begehen, dann ſtellt er dem Bruder nach dem Leben: Alles aus einem unbeſtimmten Haſſe gegen den Jüngling, dem er ſelber Adel und hohes Streben zugeſtehen muß, der aber auch eben durch dieſe Eigenſchaften die Liebe aller ſeiner Leute von Oliver ab auf ſich lenkt und dadurch deſſen neidiſche Eiferſucht waffnet. Beide, der Herzog und Oliver, gehen gleichmäßig des Glücks, das ſie ſuchen, verluſtig, der Eine des Erben ſeines uſurpirten Herzogthums, der Andere all

seiner recht- und unrechtmäßigen Habe. Und darin liegt der erste Anstoß und das gröbere Motiv zu ihrer späteren Entsagung der Welt; den feineren Antrieb gibt dem Oliver die Rettung seines Lebens durch Orlando, dem Herzog die warnende Stimme eines heiligen Mannes, die zu seinem Gewissen und seiner Furcht spricht. Es sind dieß nur Umrisse von Charakteren, die nicht bestimmt sind, hervortretende Rollen zu spielen; aber man sieht wohl, daß sie von derselben sicheren Hand gezogen sind, die wir in Shakespeare's Werken überall arbeiten sehen.

Das Unglück, das von diesen beiden Rang- und Habsüchtigen ausgeht, die nicht einmal in und mit ihrem Glücke zufrieden sein können, trifft zunächst den abgesetzten Herzog. Er hat sich mit lustigen Gesellen in die Ardennen geflüchtet, wo sie's treiben „wie der alte Robin Hood von England, und das Leben sorglos verbringen wie im goldenen Zeitalter." Sie leben da bei Jagd, Gesang und Betrachtung. Ihre Lieder rufen von Ehrgeiz weg zu Natur und natürlichem Leben, wo nicht Menschenundank, nicht vergessene Wohlthat und Freundschaft quält, sondern höchstens die scharfe Luft des Winters. Und selbst diese wird hier nicht als die Strafe Adams empfunden (here feel we not the penalty of Adam); denn wenn Sturm und Kälte den Leib starren macht, so sagen sie sich in lächelnder Betrachtung: dieß sei nicht Schmeichelei, dieß seien Rathgeber die ihnen fühlbar machen wer sie sind. So haben sie sich den Gefahren des „neidischen Hofs" entzogen,

die Verbannung lieben gelernt vor dem gemalten Pomp des Pallastes, sie haben sich, ganz mit jener Geduld und Zufriedenheit ausgerüstet, die Lodge's Novelle ihnen beilegt, „die Härte des Schicksals in einem ruhigen und milden Sinne ausgelegt;“ und süß dünkt ihnen ihr Gebrauch des Unglücks, das wie die Kröte häßlich und giftig doch ein köstliches Kleinod im Haupte trägt. In diesem Leben, frei von öffentlichem Lärm, finden sie „Zungen in den Bäumen, Bücher in den strömenden Bächen, Predigten in Steinen, und Gutes in allen Dingen.“ Der landschaftliche Duft, der Waldgeruch, die Stimmung der Einsamkeit in diesen Theilen des Stücks ist mit Recht immer bewundert worden; Colorit und Scenerie stimmen schon die Einbildungskraft des Lesers mild und weich; sie machen begreiflich, wie sich die Einsiedler in dieser Umgebung angeregt fühlen, die Muße und Leere mit Nachdenken und Betrachtung auszufüllen und das Herz jeder sanften Regung zu öffnen; der Lärm der Welt schlägt nur aus Ferne und Vergessenheit an das Ohr der glücklich Entronnenen und der Dichter hat sorglich vermieden, diesen tiefen Frieden irgendwie unharmonisch zu stören. Da der ausgehungerte Orlando den ersten und letzten Mißklang hineinwirft, als er die Essenden um den Herzog mit dem Schwerte von ihrem Mahle aufschreckt, wie wundervoll bricht sich dieser Mißlaut sogleich an der liebreichen Sanftmuth, mit der sie dem Bedürftigen begegnen und helfen!

Diesem Leben wohnt nur die Eine Gefahr inne, daß

es durch seine Eintönigkeit in Einem oder dem Anderen Langeweile, Melancholie und Mislaune erwecke. In dem Jägerkreise um den Herzog her ist Jacques in dieser Lage. Er theilt mit dem Herzog und seinen Gesellen den Hang, Weisheit und Philosophie aus jeder kleinsten Beobachtung und Anschauung zu ziehen; er hat im Uebermaaße die Gabe, Betrachtungen an jedes geringste Ereigniß zu knüpfen, und sie haben in dieser Entfernung von der Welt den Zug der Schwermuth angenommen. Die Melancholie, die dieser Mann aus jedem Anlasse saugt, haben die meisten Leser mild, human und liebenswürdig gefunden; sie wurzelt aber vielmehr in einer Verstimmung und Verbitterung, die den spruchreichen und sinnvollen Weltling weit mehr zu einem schroffen Tadler macht, als zu einem zufriedenen Dulder wie die übrigen sind. In seiner hypochondren Laune, in seinem Widerspruchsgeiste findet er, dem die Erinnerung an das frühere Weltleben einen Stachel zurückließ, dieß Leben im Walde eben so thöricht als das des Hofes, das sie verlassen haben; er übertreibt den Natur- und Friedensstand; er hält die Jagd auf die Thiere des Forstes für größere Usurpation als die des unrechtmäßigen Herzogs; er flieht von der einsamen Gesellschaft in noch größere Einsamkeit und verbirgt gern seine Gedanken, die Frucht seiner früheren Erfahrung und seiner gegenwärtigen Muße. Ganz aus Mistönen zusammengesetzt stumpft er sich gegen alle freundliche Sitte ab, ist mit Allem unzufrieden und selbst damit, daß ihn Andere zufrieden zu

ſtellen ſuchen; im Streit mit ſeiner eigenen Geburt und ſeinem Sterne, läſtert er „auf alle Erſtgeburt Aegyptens“, tadelt er alle Welt, findet an der großen Weltordnung auszuſetzen und ſtrauchelt über jedes Stäubchen auf ſeinem Wege. Ein erfahrener alter Sünder hat er allen Menſchenaltern ihre Schattenſeite gut abgeſehen; er hat ſich an der Welt geſättigt und iſt in dieſes Leben der Rückgezogenheit nicht mit der Geduld und Zufriedenheit der Anderen gerüſtet eingetreten, ſondern aus einer natürlichen Sucht nach dem Gegentheile. Dieſer Charakter iſt ganz Shakeſpeare's Eigenthum und Zuſatz. Er deckt die Zweiſeitigkeit des Dichters, die uns aus vielen Beiſpielen geläufig iſt, an einem neuen auf. Shakeſpeare ſpricht nicht die triviale Ueberlieferung der Schäferdichter nach, die das Stillleben der Natur an ſich für eine Schule der Weisheit und Zufriedenheit anpreiſen. Er zeigt in dem Gegenſatze dieſes Jacques zu dem Herzoge, daß die Menſchen, die aus dieſem Leben Genuß und Vortheil ziehen wollen, in ſich eine Anlage tragen müſſen, mäßig zu ſein und ſich ſelbſt in der Gewalt zu haben, um das Unglück entwaffnen, das äußere Glück entbehren zu können. Aber dieſer Jacques iſt, nach des Herzogs Ausſage, ſelbſt ein Wüſtling geweſen, der ein thieriſch-ſinnliches und zügelloſes Leben geführt und der nun von dem Einen Extreme zum Anderen übergeſprungen iſt, ein blaſirter Menſch, ein Ausgeſtoßener des Lebens. Das ſieht der geſunde Orlando ſeiner Tadelſucht in richtigem Inſtinkte ab, dem er ein Narr

oder eine Null ſcheint; das findet Roſalinde an ihm aus, die ganz aus des Dichters eigenſtem Sinne die beiden Extreme, die Gecken die immer lachen und die Anderen, die die Melancholie aufs äußerſte treiben, „abſcheuliche Burſche nennt, die ſich jedem Tadel mehr als Trunkenbolde bloßſtellen.“ So auf die letzte Gränze ſeiner trübſinnigen Läſterſucht getrieben, ſpringt Jacques in ein anderes Extrem zurück, indem er ſich wünſcht eines Narren Amt zu bekleiden, um mit Windesfreiheit Alles anzuſtürmen und „den faulen Körper der verpeſteten Welt zu reinigen.“ Er will, den harmloſen Beruf des Narren ganz verkennend, das Gift das er aus ſeiner ſchlimmen Erfahrung gezogen, in der bunten Jacke auf die allgemeine Welt ausgießen. Da ſich dazu keine Gelegenheit bietet, ſo wendet er ſich zuletzt, in der bisherigen Rolle bleibend, zu dem Einſiedler Friedrich, „weil von ſolchen Bekehrten viel zu lernen ſei.“

Wir haben geſehen, wie der verbannte Herzog ſein Elend in ein lachendes Glück verwandelt hat. Zu ihm ſtoßen nachher die beiden Frauen, Roſalinde und Celia, und Orlando. An ihnen hat uns der Dichter gezeigt, welche Eigenſchaften ſie mit ſich brachten, um das „goldene Zeitalter“ in den Ardennen genußreicher als der ſchwerſinnige Jacques mit zu verleben. Die beiden Muhmen kettet ein „mehr als ſchweſterliches Band“ unzertrennlich zuſammen; ſie werden im Romane mit Oreſt und Pylades verglichen; ſchon in dieſer innigen Freundſchaft zeigt ſich die Gabe der Selbſtentäußerung, die ſie aller Eigenſucht fremd

macht. Harmlos und gerecht gelobt Celia feierlich, ihrer Roſalinde einſt ihr entzogenes Erbe wiederzugeben; ſie muthet ihr dafür an, fröhlich und heiter zu ſein wie ſie ſelbſt iſt; ſie würde, ſagt ſie ihr, in ihrer Lage anders, glücklicher ſein, und ſie bewährt es nachher, als ſie, mehr Freundin als Tochter, der Vertriebenen in die Verbannung folgt. Roſalinde hat eine Zeitlang des Oheims Neid und Argwohn durch ihr argloſes Weſen, das ſelbſt in Gedanken dem Feinde nichts Böſes wünſcht, entwaffnet; er war hingeriſſen von dem allgemeinen Eindrucke ihres Weſens, das ihr das Lob und das Mitleid des Volkes gewann. Sie trug ihr Leid in „Sanftmuth, Schweigen und Geduld;“ die Freundſchaft zu Celia erleichterte es ihr; ſie that ſich ihr zu Liebe Zwang an, heiterer zu ſein als es ihrer Lage zukam. Wir erkennen deutlich die Natur, die auch Lodge in ſeiner Novelle Roſalinden geliehen, die Anlage, ſich zu beherrſchen und dem Misgeſchicke ſeinen Stachel zu nehmen. Aber daß wir ſie darum ja nicht für kalt und herzlos nehmen. Sie fühlt es darum doch tief, daß ſie „von dem Glücke mit Misgunſt geſtraft“ iſt; und wie ihr dann in der Perſon Orlando's ein gleich ſehr von dem Schickſal Getroffener begegnet, verräth ihr überraſchtes Herz wohl, wie zugänglich ſie den lebhafteſten Empfindungen iſt. Die ähnliche glückloſe Lage, die ihr Orlando andeutet, ſein Kampf mit dem Ringer, ſeine Abſtammung von dem alten Freunde ihres Vaters — das Alles hilft ſeinem einnehmenden Weſen, ſie, die ihn ſelber beſiegt,

eben so schnell zu bezwingen. „Ihr Stolz ist mit ihrem Glücke gefallen;“ sie gibt dem Sieger eine Kette, die sogleich ihr Schicksal und ihre gleichsam ererbte Liebe verknüpft; sie enthüllt sich, da sie nur Momente ihn zu sehen hat, rasch und unwillkürlich, sie kehrt noch einmal zu ihm zurück, sie sagt es ihm sogar, daß er noch Andere besiegt habe als seine Feinde; und gleich darauf finden wir sie in ihre Liebe klaftertief versunken. Man sieht wohl, daß hier eine heftige Leidenschaft zu meistern ist; wie sie sie meistert, dieß ist nachher die Aufgabe, die sie bei der späteren Begegnung mit Orlando zu lösen hat. In diesem Orlando aber seinerseits entdeckt man dann eben so leicht die gleiche Anlage eines allerdings reizbaren Temperamentes, aber auch zugleich der Fassungskraft, die es zu bändigen weiß. Er ist von seinem Bruder bäurisch erzogen und wie ein Knecht behandelt; er fühlt den Schaden seiner mangelnden Erziehung mehr als den unterdrückten Adel seiner Geburt; „der Geist seines Vaters regt sich in ihm; er will nicht mehr die unwürdige Behandlung dulden; und da Oliver in ihm die Ehre des Vaters angreift, faßt er den älteren Bruder an, aber nicht so daß er, wie in dem Romane, sich gegen ihn bis zur Gewaltthat vergäße, daß er Rache für Nachstellung übte, sondern er ist auch im Zorne Herr seiner selbst. Das Gefühl seiner Nichtigkeit streitet sich in ihm mit einer ehrgeizigen Strebsamkeit. Er sucht den Kampf mit dem gefürchteten Ringer Karl, zufrieden den Tod zu finden, da er ja keine Ehre zu verlieren und

keine Freunde zu betrüben hat, aber auch hoffend, ſich durch den Sieg zu empfehlen und vor dem Bruder ſicher zu ſtellen. Statt deſſen reizt er dadurch den Herzog zu Mistrauen und Oliver bis zu Anſchlägen auf ſein Leben, und obgleich er ſo eben erſt ſeine Kraft erprobt hatte, wandert er doch lieber in die Irre, als daß er der Tücke ſeines Bruders begegnete. So iſt er nachher im Walde raſch entſchloſſen, ſeinem verſchmachtenden alten Diener in der Sorglichkeit kindlicher Treue, in der Stärke eines gereizten Wildes, mit dem Schwerte und mit Gewalt das Leben zu friſten, aber er wird auch gleich wieder zahm wie ein Lamm, da er freundliche Willfahrung findet. So iſt er ſpäter, da er ſeinen Bruder ſchlafend im Arme der Todesgefahr ſieht, nicht unverſucht zur Rache, aber die Bruderliebe gewinnt es über ihn. Ueberall gewahrt man eine geſunde, ſicher auf ſich ſelbſt und ihrer inneren Kraft ruhende, gefaßte Natur eines Jünglings, der einen ganzen Mann verſpricht. Alles offenbart an ihm ein Naturkind, das mitten in der verderbten Welt rein und unverſehrt geblieben iſt. Welch ein beſchämender Gegenſatz gegen den Läſterer Jacques, dem er auf ſeine Einladung mit ihm über die arge Welt zu ſchimpfen, erwidert: er wolle kein lebendes Weſen ſchelten, als ſich ſelbſt, an dem er die meiſten Fehler kenne! Wie unſchuldig erſcheint der junge Herkules in ſeiner wortkargen Blödigkeit, als ihn die Liebe umgeworfen hat, als ihm Roſalinde ihr koſtbares Geſchenk und ihr koſtbareres Geſtändniß macht und

Er nicht Sprache findet, für das Eine zu danken und das Andere zu erwiedern!

Man wird in allen diesen Zügen, bei allen Dreien, die Anlage einer natürlichen Widerstandskraft nicht verkennen gegen die Ueberwältigung äußerer Uebel, wie innerer Bewegungen des Gemüths. Mit dieser Gabe ausgestattet, werden sie überall eine Quelle des Glücks in sich tragen, wie es auch die Frauen in ihrem heiteren Bunde mitten auf dem Schauplatz des Hasses und der Verfolgungen bewährt haben. Diese Quelle wird aber allerdings ergiebiger fließen, sobald sie der Hemmungen erledigt, sobald sie den verworrenen und mannichfaltigen Leidenschaften einer rohen und ränkevollen Umgebung entnommen, sich selbst überlassen und auf ihre eigenen Affekte und Empfindungen angewiesen sind. Kaum ist daher das gespannte, unheimliche Verhältniß der Rosalinde zu ihrem Oheim gesprengt, so fühlt sie sich in dem Unglück der Verbannung freier als in dem Glück des Hoflebens; die treue Freundschaft Celias löst plötzlich ihrer angeborenen Laune, die bisher gebunden lag, die Flügel; die Aussicht auf das Wiedersehen ihres Vaters macht sie unternehmend und kühn; sie besiegt ihre weibliche Furcht und nimmt über sich, die Rolle eines Mannes, und eines Beherzten dazu, zu spielen. Der blonde Ganymed in seiner Jägertracht bewährt gleich der erschlafften Celia gegenüber eine gewisse Kraft der Ueberwindung; ihm kann die Ermattung der Reise, kann die Begegnung des Silvius, die seine Lie-

beswunde neu aufreißt, ſeine gute Laune nicht ſtören. Roſalinde trägt ihre Liebe übrigens ſchweigend mit ſich; nicht ſo der umgetriebene Orlando, der, nach der Natur des Geſchlechts, die ſeinige mittheilen muß, der ſie den tauben Wäldern erzählt, indem er den Namen ſeiner Roſalinde in die Rinden ſchneidet und Gedichte auf ſie, die Verſuche eines begabten Ungeſchulten, an die Bäume hängt. Celia findet den Dichter; unter den Erſchütterungen ihrer Schickſale treffen die zuvor plötzlich Vereinten und Getrennten wunderbar und unverhofft wieder zuſammen; als ſie es Roſalinden ahnen läßt, finden wir ganz die im Innerſten Aufgeregte, die ihres Gefühls kein Hehl ſcheint haben zu können, wieder. Wie ſteigt ihr das Blut in die Wangen! welche Haſt in ihren Fragen! in welche holde Ungeduld bricht ihre Erwartung aus! Ein Zoll breit Aufſchub dünkt ihr eines ganzen Welttheils Länge! Da ſie nun ſeine Anweſenheit erfährt, ihn hoffen darf feſtzuhalten, von keinem neidiſchen Auge verfolgt, in dieſer ſchäferlichen Einſamkeit und Stille ihn ganz und ungetheilt zu beſitzen, da, wo nach den Worten des Romans „die Gelegenheit, der ſüßeſte Freund der Liebe, in den Hütten herbergt," nun ergreift ſie, die wir vorher am Hofe ſo ſanft, ſo ſchweigend, ſo geduldig gekannt haben, der neckiſchſte Uebermuth, die beweglichſte Ausgelaſſenheit, eine athemloſe Plauderhaftigkeit: es ſchwillt das Glück in ihr über in eine Springfluth, von der man meint Alles fürchten zu müſſen. Allein verliebt wie ſie war, ſagt die Novelle, wußte ſie ihre Pein

in der Asche der Ehrbarkeit zu bergen. Zu lieben, sagt Rosalinde bei Shakespeare, ist Weiberart, aber auch, es nicht zu gestehen. Damals, als sie im Drange des Augenblicks sich an Orlando verrieth, strafte sie diese ihre eigene Regel Lügen, und Alles, was sie jetzt in der Behaglichkeit der vollen Muße thut, ist als ob sie jenen Fehler wieder gut machen wollte. Die Rollen sind getauscht; damals war Er verschämt stockig und sie war aufrichtig, jetzt ist sie zurückhaltend mit ihrer Liebe, mit Person und Namen, da Er den Lüften und den Menschen, wer es hören will, seiner Liebe geständig ist. Sie hat sich damals ihm verrathen, jetzt freut sie sich daran, bei der ersten Begegnung *sein* Geständniß von ihm zu erfragen, und sie spielt es durch alle Variationen mit heimlichem Entzücken, mit vorgegebenem Scherz und Spotte durch. Es fällt nicht schwer, den auf seine Liebe Stolzen zum Bekenntniß zu bringen, daß er der dichtende Lobredner Rosalindens sei; sie findet dann, daß er nicht aussehe wie ein Liebender, daß er nichts von der „nachlässigen Trostlosigkeit" der Verliebten an sich habe: sie möchte gern seine Einsprache hören. Sie will ihm seine Liebe verleiden, um ihre Festigkeit zu erproben; es ist Arznei für sie, wenn er mit seiner ruhigen Verlässigkeit sagt, sie würde ihn nicht von seiner Liebe heilen. Mit ihrem erfinderischen Scharfsinne weiß sie sich dann in die Lage zu versetzen, sie selbst zu sein und doch nicht zu scheinen, des Geliebten Anwesenheit und Liebe zu genießen und sich doch nicht unsittsam dem Ungeprüften hinzugeben,

zu lieben wie sie sagte und es doch nicht zu gestehen, und so den Wünschen ihrer ungeduldigen Geduld, ihrer beredten Schweigsamkeit nachzukommen. Indem Shakespeare, dem Romane folgend, so den Boden bereitet, auf dem Rosalinde ohne Verletzung der Sitte ihrer Liebe Raum geben darf, hat er jede ausdrückliche Moralisation vermieden, auf der der Roman breit verweilt, in diesem wie in dem Verhältniß Olivers zu Celia. Auch da mahnt sich Celia selbst, mit Geduld zu lieben, nicht zu blöde nicht zu vordringlich zu sein, sie gibt sich erst hin da Oliver von Heirathen spricht; die Ehrbarkeit ist auch hier die Lenkerin der Handlungen. Shakespeare hat dieß Verhältniß Celia's sehr kurz behandelt; aus einer Aeußerung noch am Hofe kann man entnehmen, daß sie die Liebesgeschäfte überhaupt kälter und praktischer nimmt als Rosalinde; ihre schnelle Zusage an Oliver ist daher nicht unmotivirt; daß aber auch Shakespeare die rasche Heirath als einen Damm gegen die Unenthaltsamkeit ansehe, gibt er in Einem Worte zu verstehen. Es hieße die Kraft des Lustspiels schwächen, hätte der Dichter auf den Inhalt der Sittenpredigten, die in dem Romane gehalten werden, irgendwie breiter eingehen sollen. Ueberdieß hat er Rosalindens Charakter so gehalten, daß ihn die Wahrheit der Schilderung selbst dieser prosaischen Störung überhob. Sie ist zur Reflexion in sich wenig geschaffen; sie fällt nicht aus umständlicher Ueberlegung, sondern aus einem natürlichen Instinkte, der eine gebotene Gelegenheit mit Geschick ergreift, auf das

Auskunftmittel, die Leidenschaft dadurch zu zügeln, daß sie sie in ein Spiel der Einbildung zwingt, Herz und Gefühl dadurch zu meistern, daß sie dem Kopf und dem Geist Beschäftigung gibt. Auf diesem Wege wahrt sie die Sitte und wehrt sich und ihrem Geliebten Melancholie und Traurigkeit ab, und der Dichter gewinnt so in einer ganz anderen Weise, als Lodge in seinem Romane, den ungemeinen ästhetischen Vortheil, daß er in die Trockenheit des Stilllebens diese Quelle von Witz hereinleitet, die in der freien Natur, fern von aller Convenienz, in ungehindertem Laufe sich ergießt. Früher in ihrem väterlichen Hause war die braune Celia die lustigere von beiden Freundinnen, jetzt aber bildet ihre stillere Rückgezogenheit die Folie für den Muthwillen Rosalindens, der in dem unerwarteten Glückstande keine Gränzen hat.

Orlando geht auf das Spiel Rosalindens mehr leidend als selbstthätig ein. In ihren ähnlichen Verhältnissen in der Stadt war Er, wie es dem Manne gebührt, der Thätige und sie die Duldende; in dieser kleinen Liebesintrigue ist das Weib billig die Anstifterin und Leiterin. Er läßt sich, nicht willig nicht unwillig, in den abenteuerlichen Plan ziehen, den Ganymed wie seine Rosalinde zu umwerben. Er fand die Aehnlichkeit Beider aus, er hielt sie Anfangs für den Bruder seiner Geliebten, es ist ihm heimlich und behaglich in ihrer Nähe, er hat für seine Seufzer einen Gegenstand, und welcher Liebende klagte und zeigte nicht gern seine Liebe! Aber bei alle dem

iſt er in ſeinem Dienſte nicht ſo feurig, weil in ſeiner geſunden Natur die kopfhängeriſche und empfindſame Ader der Verliebtheit nicht liegt. Roſalinde findet, da er die Stunden nicht einhält, man könne von ihm wohl ſagen, daß Cupido ihn auf die Schulter geklopft habe, daß aber ſein Herz unverletzt ſei. In dieſem Tone quält ſie den Armen, der ihr ja natürlich nicht genug thun kann, und dieſe zugefügte Qual wird nur durch die andere vergütet, die ſie leidet, ſobald ſie allein iſt. Dann ſieht man an ihrer ungeduldigen Laune, an ihrem Schmälen, an ihren Thränen, an ihrer Angſt ihn wieder zu verlieren, daß ihre neckiſche Ausgelaſſenheit ſie wirklich eine Ueberwindung koſtet, daß ſie in der That Selbſtbeherrſchung nöthig hat ihre Rolle durchzuführen, daß mit ihrem Muthwillen Zärtlichkeit und Empfindung fortwährend Hand in Hand geht. Dieß könnte man an den Stellen leicht vergeſſen, wo ſie ihn mit angenommener Grauſamkeit foltert, wo ſie faſt herzlos ihm vor ſeiner Ehe und ſeiner Geliebten angſt und bange zu machen ſucht, wo ſie die Beobachtungen einer kalten, ſpöttiſchen Natur auszulegen ſcheint. Und da, wo ſie ihm (IV, 1.) den nie zu zügelnden, nie zu verblüffenden Witz des Weibes ſchildert, könnte einem in der That angſt um den armen Orlando werden. Aber in ihrer Natur liegt durchaus in ſeltener Vereinigung das richtigſte Gleichgewicht der Verſtandes- und der Gefühlskräfte; in ihr iſt die Gefühligkeit der Viola und der Witz der Beatrice verſchmolzen; Phöbe bezeichnet dieſe Zweiſeitigkeit ihres

Wesens genau, wenn sie sagt, ihr sanftes Auge stehe mit ihrer scharfen Rede im Widerspruch und heile die Wunden, die ihre Zunge schlägt. Mitten in ihrem Uebermuthe daher, wenn Orlando weggeht, wie plötzlich bricht die Weichheit ihres Herzens hervor in den Worten: Ach geliebter Freund, ich kann dich nicht zwei Stunden missen! wie bietet sie Alles auf ihn schnell zurückzuhaben! wie verseufzt sie die dieweil die kurze Zeit der Trennung! Und dann, als statt seiner Oliver kommt und die Geschichte von Orlando's Verwundung erzählt, da fällt sie in Ohnmacht; das ganze Weib kommt in dem verkleideten Manne zu Tage und ihre ganze Liebe bricht aus der Verhüllung hervor. Der Knoten löst sich nun. Oliver durchschaut sie; Ihr ein Mann? sagt er; euch fehlt ein männlich Herz! Sie verräth sich dann weiter, als sie ihm zumuthet, zu glauben, ihre Ohnmacht sei Verstellung gewesen. Er glaubts ihr nicht. Sie dränge ihm gern die Ueberzeugung auf; er trennt sich von ihr, indem er sie scherzend auch Rosalinde nennt. Man muß annehmen, Oliver theilte Orlando seine Entdeckung mit. Nun ist die Reihe an Orlando, das Spiel fortzuführen, um ihr die Freude nicht zu verderben, eine kleine Probe für *seine* Geduld. Sie fragt ihn, ob sein Bruder ihm ihre verstellte Ohnmacht erzählt? Er antwortet zweideutig: Ja, und größere Wunder als das! Es ist als ob sie seine Entdeckung fürchtete, da sie schnell diese Antwort auf Celias Verlöbniß bezieht. Jede folgende Rede Orlando's gewinnt an Feinheit, wenn die

Rolle ſo verſtanden wird, daß er von nun an weiß, mit wem er zu thun hat. Und ſo wird auch erklärlich, daß zuletzt bei der Enthüllung kaum eine Ueberraſchung Statt findet.

Der Gegenſatz, den die ſchäferliche Epiſode zwiſchen Phöbe und Silvius bildet, wird nun klar ſein; oder ſollte er nicht, ſo müßte man auch dafür die Aufklärung ſich aus dem Romane von Lodge herüberholen, wo er bis zur Plattheit deutlich iſt. In dieſem Hirtenleben herrſcht im Gegenſatze zu dem bewegten Treiben des Hofs und der Stadt Frieden und Ruhe; wo dort der Neid und Haß ihre Intriguen treiben, ſpielt hier höchſtens die Liebe ihre kleinen Streiche. Die Liebe iſt, nach dem Romane, ſo koſtbar in eines Schäfers Auge als in dem eines Königs; die Gelegenheit und die Treue der Liebe ſind in dieſem Stande mehr zu Hauſe, weil ja natürlich die Einſamkeit den Zug zur Geſelligkeit ſteigert. So finden wir alſo Silvius von einer heftigen und zudringlichen Liebe beſeſſen, von allen jenen tauſend Thorheiten voll, in denen die Verliebten das Kleinſte, das ihre Leidenſchaft berührt, für das Heiligſte und Wichtigſte achten. Die Novelle, ihrer Einen Lehre immer treu, wirft ihm vor, daß ſeine Liebe maaßlos ſei, „daß er ſie nicht mit Geduld zu verbergen wiſſe.“ Man ſieht hier deutlich die Gegenüberſtellung gegen die Liebe Roſalindens, die zwar bei Shakeſpeare ſagte, ihre Liebe ſei ſehr nach der Eigenſchaft der des Silvius. Aber dem iſt in der That nicht ſo, ſo wenig als Roſalinde den Eigenſchaften der Phöbe nahe ſteht, in deren Tone ſie ſich

zwar auch, und ganz in gleicher Weiſe, allen hyperboliſchen Liebesbetheuerungen abgeneigt zeigt. Aber dieß iſt bei ihr die geſunde Natur, die jeder Uebertreibung gram iſt, bei Phöbe, die der Dichter als eine ſtrenge Schönheit malt (ſchwarzhaarig, von großen Augen und milchweißen Wangen) iſt es Sprödigkeit, Haß der Liebe, der anmaßende Stolz, über ſie ſiegen zu wollen. Die weiſe Mitte, die die beiden Freundinnen ſuchen zwiſchen Blödigkeit und Begehrlichkeit der Liebe, wird von Phöbe und Silvius in entgegengeſetzter Weiſe verfehlt. Daß Roſalinde an Beider Eigenſchaften einen gewiſſen Theil hat, das ſtellt ſie eben auf den maaßvollen mittleren Standpunkt, von dem aus ſie ſich gleich fähig und geſchäftig zeigt, den Stolz der Phöbe mit größerem Stolze zu demüthigen, die Demuth des armen Wurmes Silvius dagegen aufzurichten. Zwiſchen beiden erſcheinen die Städterin und ihr Orlando als die eigentlichen unbefangenen Kinder wahrer Natur, den geſchraubten Geſchöpfen einer conventionellen Dichtung gegenüber geſtellt.

Einen anderen Gegenſatz bildet das Verhältniß des Narren zu Audrey (Käthchen), das ganz Shakeſpeare's Zuſatz iſt. Probſtein parodirt in ſeinen Verſen an die rohe Bauerndirne, neben der er ſich wie Ovid bei den Geten dünkt, die ſchmachtende Poeſie Orlando's, in ſeiner falſchen Trauung durch Sir Oliver die der Roſalinde und Orlando's durch Celia, in ſeiner demüthigen Laune, die häßliche Audrey zu heirathen, die ungleichen Verbindungen

der Uebrigen. Seine Heirath iſt aber nur eine vorgegebene; er geht ſie nicht ein, wie Celia, um der Unenthaltſamkeit auszuweichen, ſondern um ihr zu fröhnen. Er thut das Gegentheil von Roſalinde und Orlando; er misbraucht dieß convenienzfreie Leben in der Einſamkeit zu Freibeuterei, in der Abſicht, ſich von Audrey in paſſender Stunde wieder loszuſagen. Er macht ſich die Gelegenheit zu Nutze, die ſich hier bietet, ohne die Treue zu beſitzen, die nach dem Romane von Lodge dieſer Oertlichkeit eigen ſein ſoll. Stadt und Landſitten erſcheinen in ihm in gleicher Nacktheit. Man ſieht aus ſeinen Reden auf die Zeit zurück, wo er dieſem Landleben und ſeinen Sitten angehört hat, jetzt aber ſpielt er gerne den Hofmann. Er iſt, wie Jacques mit dem Herzog, aus Anhänglichkeit an Celia mit in dieſe Einſamkeit gegangen, aber nicht aus Neigung; er führt ſich wie ein Hofmann auf, wenn er von ſeiner herablaſſenden Neigung ſpricht, wenn er, wie Don Juan den Maſetto, den armen Wilhelm abtreibt, wenn er ſeine Kenntniß des Ehrenkatechismus der höfiſchen Raufer auslegt, wenn er gegen Corinnus das Schäferleben herabſetzt und in ſcherzhafter Uebertreibung dieſelbe Sünde bei der Fortpflanzung der Schafe findet, wie Jacques ernſthaft bei der Jagd. Und ſo entwickelt er denn auch ſeine loſen höfiſchen Sitten der ehrbaren Audrey gegenüber.

In Probſtein hat Shakeſpeare zum erſtenmale einen Narren von etwas höherer Natur vorgeführt. In allen früheren Luſtſpielen haben nur Clowns geſpielt, natürliche

Narren, deren Witz mehr eingelernt und mechanische Abrichtung, oder in drolliger Unbewußtheit überliefert ist. Nur der in Ende gut Alles gut hatte etwas von der „prophetischen" Ader in sich, die er sich selbst nach der allgemeinen Ansicht der damaligen Zeit beilegt, daß in den Narren, kraft ihrer Eigenschaft, auf dem kürzesten Wege die Wahrheit zu sagen, etwas Göttliches und Wahrsagerisches gelegen sei. Shakespeare huldigte dieser Zeitansicht von der höheren Bedeutsamkeit der Narren, in seiner künstlerischen Thätigkeit wenigstens, ganz und gar. Die Afterweisheit, die aus gelehrter Vornehmheit und Pedanterie, in der Weise unseres Gottsched, oder aus Eigenliebe, aus verdorbenem Geschmack oder Gewissen auf diese Figur der Komödie verächtlich oder tadelnd herabsah, überließ er den Ben Jonsons und den Malvolios, ohne ihrer zu achten. Er hat, wie wir nun oft gesehen haben, sogar den einfältigen, natürlichen Narren, in der Beziehung, die er ihnen jedesmal zu den Handlungen seiner Stücke zu geben wußte, eine tiefere Bedeutung geliehen, ohne zu fürchten, der Natur und Wahrheit Zwang anzuthun; denn wer hätte nicht oft an lebendigen Beispielen erlebt, wie der Mutterwitz die Aufgaben, um die sich die Weisen bemühen, mühelos löst und ohne es zu wissen, oder daß ein kindlich Gemüth in Einfalt ausübt, was kein Verstand der Verständigen sieht? Einen höheren Werth als diesen mißt Shakespeare aber den witzigen Köpfen, den eigentlichen Narren bei, die ihre Rolle mit Bewußtsein spielen, denen eine Vollmacht gege-

ben iſt, die Wahrheit zu ſagen, den Schleier der Conve-
nienz und der Heuchelei ſo oft ſie wollen zu zerreißen, unter
der Maske eigener Thorheit die Thorheit Anderer witzig
zu entlarven. Dieß dünkte Shakeſpeare ein Handwerk, „ſo
voll von Arbeit wie des Weiſen Kunſt“ und ſo voll Nutzen
wie die geſalbte Predigt des Kaplanes. Denn es ſchien
ihm die gewandteſte Kenntniß der Welt und der Menſchen,
der Perſonen, über die geſcherzt wird, ihrer Launen und
der umgebenden Verhältniſſe, dazu zu gehören, um treffend
und weislich den Stachel der Scheinthorheit zu brauchen;
es ſchien ihm der wachſame und ſcharfe Geiſt bewunderns-
werth, der es verſtand und raſch genug war, die verhüllten
Schwächen der Menſchen zu entdecken und „wie ein Falk
auf jede Feder zu ſchießen, die ihm vors Auge kommt“. Für
die Menſchen im Allgemeinen aber gilt ihm die Anweſen-
heit eines Narren als der nützliche Prüfſtein ihrer Köpfe
und Herzen. Den Parolles, den Malvolio und ähnlichen
gewürfelten Schelmen oder eckigen Pedanten ſind die
Witze der Narren unbequeme „Kanonenkugeln“, die den
Edelmüthigen, den Schuldloſen, die von freiem Gewiſſen
ſind, für leichte „Vögelbolzen“ gelten. An dieſen Reinen
fliegt der Witz des Narren wild und fehl vorüber; die bei
dem Schwirren ſeiner Pfeile zucken, deren Narrheit deckt
ſich von ſelber auf, wenn der buntſcheckige Mann vielleicht
nicht einmal hinzielte. Als das Leben den Spielen der
Phantaſie noch nahe ſtand, war dieſe privilegirte Narrheit
ein Handwerk, ein Beruf des Lebens. Gerade in Shake-

ſpeares Zeit trat ſie aus dem Leben zugleich auf die Bühne über, aber damit fing ſie auch an aus dem Leben ſelbſt zu ſchwinden. Das war vielleicht für Shakeſpeare eine Aufforderung mehr, ſie für die Kunſt zu retten und zu adeln. Aber es war dieß bei der Rohheit der Spieler und bei der Neigung des Volkes, gerade nur die plumpen drolligen Späße der Rüpel zu belachen, ſehr ſchwer. Wir haben früher angeführt, welchen Misbrauch die Tarlton und Kempe von dem Privilegium der Narren auf der Bühne machten; ſo lange dieß dauerte, ſo lange die Hauptkunſt dieſer pulcinellartigen Spieler und die Hauptfreude des Publikums war, wenn ſie das Kinn vorſtreckten, die Hände hängen ließen und ihre Pritſche quirlten, konnte Shakeſpeare kaum wagen, eine feinere Rolle dieſes Schlages auf die Bühne zu bringen. Kempe trat zweimal von der Geſellſchaft des Blackfriartheaters ab. Erſt da er und ſeines Gleichen beſeitigt waren, konnte Shakeſpeare jenes feinere Programm im Hamlet für die Spieler des Narren ſchreiben, konnte er die Narren in Wie es euch gefällt, Was ihr wollt und im Lear auf die Bühne bringen; ſelbſt der in Ende gut Alles gut iſt vielleicht erſt bei der ſpäteren Bearbeitung dieſes Stückes entſtanden. Der Probſtein in unſerem Stücke iſt ſeines Witzes nicht ganz ſo kundig und bewußt, wie die Narren in Was ihr wollt und im Lear; aber er iſt auch nicht auf dem Standpunkte der Coſtard, der Lanz und Lanzelot. Er ſteht an der ſtreitigen Gränzlinie des Inſtinktes und des Bewußtſeins, wo dieſe Rolle am

dankbarſten iſt. Jacques ſieht ihn für einen Clown an, der ſich in ſeinem trockenen Gehirne ſeltſame Fächer vollgeſtopft habe mit Anmerkungen, die er dann brockenweiſe von ſich gebe; er hält ihn für einen jener „natürlichen Philoſophen“ (worunter Warburton nichts als einen natürlichen Narren hätte verſtehen ſollen), von denen Probſtein ſelbſt ſagt, ſie kämen weder durch Natur noch durch Kunſt zu Verſtand. Die beiden Frauen nennen ihn abwechſelnd natural und fool; Celia, ihm ins Geſicht, ſchreibt ihm die Stumpfheit des Clowns zu, die der Wetzſtein der Witzigen ſei, während für den eigentlichen Narren mehr die Thorheit der Andern der Schleifſtein ſeines Witzes iſt. Und Probſtein ſelbſt gibt ſich den Schein, als ſei er weiſer als er ſelber wiſſe; er werde, ſagt er, ſeinen eigenen Witz nicht eher gewahr, als bis er ſein Schienbein daran ſtoße. Dagegen ſieht er ſich nach ſeinen Aeußerungen an anderen Stellen über den Clown und den natürlichen Philoſophen weit erhaben, und der Herzog erkennt wohl die Abſicht hinter ſeiner vorgeſchobenen Narrheit; er braucht, ſagt er, ſeine Thorheit nur wie ein Stellpferd, um ſeinen Witz dahinter abzuſchießen.

Ganz dieſer zweiſeitigen Anlage entſpricht nun ſein Handeln und Reden in dem Stücke. Er vollführt ſeine Streiche in der Art der Clowns, bei denen Schelmſtreiche auch für Witze gelten. Dagegen hat ihm der Dichter auch, wie der Narr immer gebraucht ſein ſollte, die Rolle des komiſchen Chors im Luſtſpiele übertragen. Wir haben oben

gezeigt, in welchen Gegenſatz das Verhältniß Probſteins und der Audrey zu dem der übrigen Paare gebracht iſt; die idealiſirte ſchäferliche Liebe iſt darin von einer realeren Natur parodirt. Dieſe Gegenſätze waren dem Schäferdrama eigen. Thomas Heywood, indem er die Schäferſpiele zu Shakeſpeares Zeit charakteriſiren will, braucht die Worte: „Wenn wir ein Paſtoral aufführen, ſo zeigen wir die harmloſe Liebe von Schäfern, in verſchiedener Weiſe moraliſirt, indem wir den Unterſchied darſtellen zwiſchen der Liſt der Stadt und der Unſchuld des Schäferkleides.“ Man ſieht wohl, nach dieſer Beſtimmung iſt Shakeſpeares Stück nichts anderes als ein Paſtoral; die Sitten von Stadt und Land ſind in mehrfache Gegenſätze gebracht; die Moral, die der Dichter zieht, mag freilich weſentlich verſchieden ſein von der, die in den ſchäferlichen Romanen und Dramen der Zeit gewöhnlich aus jenem Unterſchiede von Stadt und Land gefolgert wurde. Shakeſpeare hat ſeines Narren Mund zu ſeinem Steckenpferde gebraucht, um ſeine Meinung von der herkömmlichen Idealiſirung des Schäferlebens in der Paſtoraldichtung auszuſprechen, in demſelben Sinne, wie ſeine Darſtellung und die Handlungen in ſich ſie zu Tage legen. Auf die Frage des Corinnus, wie ihm dieß Schäferleben gefalle, gibt ihm Probſtein dieſe Antwort: „Wahrhaftig, Schäfer, an und für ſich betrachtet, iſt es ein gutes Leben; aber in Betracht, daß es ein Schäferleben iſt, taugt es nichts. In Betracht, daß es einſam iſt, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht,

daß es ſtille iſt, iſt es ein ſehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, daß es auf dem Lande iſt, ſteht es mir an, aber in Betracht, daß es nicht am Hofe iſt, wird es langweilig. Inſofern es ein mäßiges Leben iſt, ſeht ihr, iſt es nach meinem Sinne, aber inſofern es nicht reichlicher dabei zugeht, ſtreitet es ſehr gegen meine Neigung. Verſtehſt du Philoſophie, Schäfer?" Mir ſcheint, daß vielleicht alle Schäferpoeſie zuſammengenommen kaum ſo viele reale Weisheit enthält, als dieſe Philoſophie des Narren. Er findet nichts gegen das Schäferleben zu ſagen, aber auch nichts gegen die entgegengeſetzte Art des Lebens, und die ſchlichte Einfalt des Corinnus ſelbſt iſt ihm darin zur Seite, der dem Hofe ſeine Sitten und dem Lande die ſeinigen läßt. Shakeſpeare kannte nichts von der Einſeitigkeit, die das Leben der Welt und der Einſamkeit, eines um des andern willen, verdammte oder verwürfe. Vielmehr findet des Narren Witz gerade den, der blos das Eine kennt, oder wie der Sinn iſt, blos das Eine achtet, „verdammt wie ein einſeitig geröſtetes Ei." Auf keiner der beiden Arten zu leben liegt in der Darſtellung Shakeſpeares ein Nachdruck des Vorzugs. In keinem von beiden Kreiſen findet er an und für ſich die Bedingung des Glückes oder der Tugend, ſondern das Glück ſieht er am ſicherſten hauſen, nicht an dieſem oder jenem Orte, ſondern in den Menſchen, die für beide und für jede andere Arten des Daſeins eine Anlage und ein natürliches Theil der Befähigung haben; in jenen Menſchen, die ſich, verbannt aus der Welt, nicht elend füh-

len, ſo wenig, als wenn ſie aus der Einſamkeit in die Welt zurückgerufen werden. Der Dichter weiß nichts von einem gewiſſen Verhältniß, oder Zuſtande, oder Zeitalter, die eine ſichere Quelle des Glückes wären, aber er weiß, daß es in allen Ständen und Geſchlechtern Menſchen gibt, wie ſeinen Herzog, ſeine Roſalinde, ſeinen alten Adam Spencer, die in ihrem Buſen den Gleichmuth und die Zufriedenheit tragen, die der einzig fruchtbare Boden aller wahren inneren Beglückung iſt, und die ein lachendes Eden und ein goldnes Zeitalter überall hinbringen, wo ſie ſich niederlaſſen.

Viel Lärmen um Nichts.

Man könnte es unnatürlich finden, daß Shakeſpeare bei den zwangloſen Handlungen ſeiner Luſtſpiele überall nach einem beſtimmten, im voraus gefaßten Gedanken gearbeitet haben ſollte; ſchon die Entfernung von aller Betrachtung, auf die wir in Wie es euch gefällt ſelbſt aufmerkſam machten und die in Viel Lärmen um Nichts wo möglich noch entſchiedener iſt, könnte dem zu widerſprechen ſcheinen. Wir haben aber auch, wenn wir von den leitenden Gedanken Shakeſpeare'ſcher Stücke reden, nie ſagen wollen, daß den Dichter bei irgend einem ſeiner Werke eine abſtrakte Idee in Bewegung geſetzt, der er dann in ſyſtematiſcher Berechnung und Vorüberlegung einen poetiſchen Körper übergeformt habe. Der Dichter hatte große innere Erfahrungen gemacht, über die er mit ſich zu Rathe gegangen war; er las Darſtellungen in Gedichten, Schauſpielen und Romanen, oder er beobachtete in der Geſchichte der Gegenwart und Vergangenheit Ereigniſſe und Ver-

hältniſſe, die zu ihm ſprachen, die für ihn innerlich lebendig waren, weil er ein Entſprechendes in ſich, ſeiner Natur oder ſeinem Leben beſaß, das ſie ihm aufhellte; ſolche aufgenommene und erlebte, durch beiderlei Art von Empfängniß deſto lebhafter wirkende Eindrücke griff er für ſeine Dramen auf und rundete ſie künſtleriſch ab. Und bei dieſem Geſchäfte allerdings beſaß er in einer wunderbar glücklichen Miſchung die Gabe, jeden Theil der Dichtung auf eine Grundanſchauung des gegebenen Gegenſtandes zurückzubeziehen und jeden Charakter in einem beſtimmten Verhältniß dazu zu bilden, ohne gleichwohl dieſe ordnende Hand in der Maſchinerie ſeiner Werke mehr durchblicken zu laſſen, als ſich mit der dichteriſchen Täuſchung vertrug. Dieſe Grundanſchauung iſt nie von abſtrakt philoſophiſcher, ſondern immer von ſittlich pſychologiſcher Natur. Dem lichtvollen Geiſte des Dichters konnte keine Erzählung oder Fabel, die ſich zu dramatiſcher Behandlung eignete, entgegentreten, ohne daß er in den Verhältniſſen und Menſchen, aus denen die Handlung erwächſt, gewiſſe Bedingungen entdeckte, unter deren Vorausſetzung allein ſolch eine Handlung möglich oder wahrſcheinlich war. Eben dieſe Bedingungen zu erfaſſen, ſie möglichſt auf eine Hauptbedingung, auf eine gegebene Naturanlage oder Charakterbildung der Handelnden zurückzuführen und alles Zufällige dabei möglichſt zu entfernen, dieß iſt es weſentlich, was den Stücken Shakeſpeares die geiſtige Einheit giebt, die wir nachzuweiſen ſuchen und die doch nirgends der leben-

digen Mannichfaltigkeit oder plastisch-künstlerischen Darstellung den geringsten Eintrag thut. Wer hier Widerspruch sieht, der mag für sich leicht Recht haben, es ist aber das Vorrecht großer Geister, Widersprüche zu versöhnen. Es läßt sich nicht wohl ableugnen, daß Shakespeare den Roman von Lodge, nach dem er Wie es euch gefällt gearbeitet hat, sehr genau gelesen habe; er mußte sich an der moralischen Idee, die dort schon in dem Titel versprochen wird und in langen Sittenpredigten auseinandergelegt ist, um mit Probstein zu reden, das Schienbein anstoßen; er ließ die Sittenpredigt liegen, aber den sittlichen Gedanken hielt er fest, und fester als Lodge bildete er seine Charaktere aus, nach dem Einen Grundzuge des Wesens hin, der allein solche Handlungen durch solche Menschen erzeugen konnte, wie sie in der Novelle geschildert waren. Wer in solcher Weise, mit Wahrheitssinn und Menschenkenntniß, nach dem Wesen einer gegebenen, künstlerisch darzustellenden Handlung oder Fabel zu suchen versteht, der wird immer und nothwendig auf einen solchen sittlich psychologischen Kern stoßen, den wir in allen Shakespeareschen Werken finden. Seine Zeitgenossen verstanden das sehr wenig und bemühten sich wenig darum. Gleichwohl wußte die ästhetische Gesetzgebung der Zeit, die das Leben noch nicht spaltete und Sittlichkeit, Geist und Kunst nicht zu trennen versuchte, nicht anders, als daß jedes Schauspiels, selbst jedes Lustspiels Zweck war, irgend eine sittliche Anschauung an die Kurzweil und an das Ergötzen zu knüpfen,

womit man die müden Geister der Zuschauer erfrischen und Sorgen und Gemüthsschwere erleichtern wollte. Der Thomas Heywood, dessen Ansicht über das Pastoral wir vorhin anführten, findet sogar, daß selbst die Einführung von Verliebten und Narren in den Lustspielen dazu bestimmt sei, thörichter Liebe zu spotten und die Einfalt und Verkehrtheit der Menschen zu heilen. In diesem nüchternen Sinne moralisiren Shakespeares Stücke nirgends. Sie entwickeln eine gegebene Handlung, sie gruppiren um dieselbe Menschen von solcher Natur, wie sie zu dieser Handlung nothwendig sind, sie geben diesen handelnden Figuren die Beweggründe, die die Bedingung einer solchen Handlung sind; und nur in der Würdigung und Schätzung dieser Beweggründe ist der sittliche Geist des richtenden Dichters zu erkennen.

Ganz so nun verhält es sich auch mit Viel Lärmen um Nichts. Der erste Theil dieses Lustspiels, das Verhältniß zwischen Hero und Claudio, ist der Geschichte von Ariodante und Ginevra, im fünften Gesange von Ariosts rasendem Roland, ähnlich, ein Gegenstand, der schon 1582—83 dramatisch behandelt und vor Elisabeth unter diesem Titel (Ariodante und Ginevra) aufgeführt war. Ariosts Epos war 1591 von John Harrington übersetzt; jene Episode aber war abgetrennt, wie es scheint sogar zweimal, schon früher ins Englische übertragen worden. In Bandellos 22. Novelle, von Timbreo di Cardona, ist derselbe Stoff behandelt und, nach den gebrauchten Namen der

handelnden Figuren zu ſchließen, hat Shakeſpeare dieſe Quelle zu ſeinem Stücke benutzt, ohne auf Arioſt zurückzugehen. Dieſe Novelle nun bot für irgend eine ſittliche Auffaſſung der Fabel dem Dichter nicht entfernt einen Fingerzeig dar; es iſt eine fahle Erzählung, die auch uns zum Verſtändniß des Shakeſpeare'ſchen Stückes nichts gewährt. Shakeſpeare überſetzte die Irrungen zwiſchen Claudio und Hero aus der flachen Novellenpoeſie in das Leben; er tauchte in die Natur eines ſolchen Vorfalls ein; er fragte ſich nach der wahrſcheinlichen Beſchaffenheit der Menſchen, unter denen er denkbar war; er fand den Grundton, auf den er ein ſolches Gemälde aufziehen dürfe. Es erweiterte ſich ihm der Gegenſtand unter den Händen; die Haupthandlung bekam ein erläuterndes Vorſpiel; die Hauptfiguren (Hero und Claudio) ein bedeutſames Gegenſtück in dem Verhältniß von Benedikt und Beatrice, das ganz Shakeſpeares Eigenthum iſt; dieſe Geſtalten gewannen es ſogar über jene Hauptperſonen; die Intrigue trat, wie es bei unſerem Dichter immer iſt, wie es Coleridge gerade an dieſem Stücke beſonders nachgewieſen hat, hinter die Charakteriſtik zurück; es handelt ſich faſt mehr darum, welcherlei Art die Menſchen ſind, die Viel Lärmen um Nichts machen, als um das Nichts, um das viel Lärmen gemacht wird. Alles Gewicht ſcheint nicht auf der Verwickelung, auf dem äußeren Intereſſe der Kataſtrophe an ſich, ſondern auf der ſittlichen Bedeutung zu liegen, die jene Störung durch den Baſtard Johann für die beiden geſchloſſenen und eingelei-

teten, wieder gelösten und noch nicht befestigten Verbindungen, oder vielmehr für die Paare, für die Menschen hat, die diese Verbindungen eingegangen sind. Indem der Dichter nun auf diese Weise, nach unseren obigen Worten, die Bedingungen des darzustellenden Gegenstandes, die Naturanlage und Charakterbildung der geeigneten handelnden Figuren aufsuchte, ist er, wie uns scheint, auf einen Boden gerathen, der dieses Stück zu Wie es euch gefällt, das ganz gleichzeitig entstanden ist, in einen förmlichen Gegensatz stellt. Schon äußerlich betrachtet, erinnert das neckische Witzgefecht zwischen Benedikt und Beatrice an das ähnliche Verhältniß von Rosalinde zu Orlando zurück, in der Entwickelung der Handlung aber fällt ein entgegengesetzter Verlauf sogleich in die Augen. Wo dort ein fürstlicher Hof mit einem großen Vasallenhause gegenseitig und in sich verfallen und in Zerwürfnissen erscheint, treten wir hier in einen ähnlichen Kreis, in dem die behaglichste Verträglichkeit herrscht. Wo dort das Stück mit feindseligen Verfolgungen, in einem tragischen Charakter, begann, und sich hernach in den drei letzten Akten zu einem Lustspiele von ununterbrochen heiterer Natur entwickelt, da spielt hier umgekehrt in den ersten drei Aufzügen die fröhlichste Laune und nachher droht das Scherzspiel plötzlich in eine förmliche Tragödie umzuschlagen. Wo dort die Menschen im Vordergrunde standen, die von Misgeschicken geschult, mit Fassungskraft, mit Gleichmuth, mit Selbstbeherrschung (selfposession) begabt, über ihr Unglück Meister wurden,

ſo ſind wir hier in eine Gruppe von Perſonen verſetzt, die, ſcheint es, an Glück gewöhnt, vom Glück verwöhnt, bei den ſchönſten Charakteranlagen in die entgegengeſetzten Fehler verfallen ſind: in Haltloſigkeit, in eigenliebige Veränderlichkeit, in Leichtſinn und Leichtgläubigkeit, um es in Ein Wort zu faſſen in den Wankelmuth (giddiness), den das ſelbſt ſchwankende Glück erzeugt, und in dem der Menſch von dem Augenblick allzu abhängig, ſeines Urtheils und ſeiner Entſchlüſſe nicht Herr iſt. Und endlich, wo dort jene kräftigen Gleichmüthigen auf der Spitze ihres Unglücks Troſt und Linderung in dem ſanften Frieden eines abgeſchiedenen Stilllebens finden, da werden dieſe Verweichlichten auf der Höhe ihres Glückes durch einen tragiſchen Zwiſchenfall aufgeſchreckt, der die ſchlafferen Naturen aufrüttelt und ihnen eine wohlthätige Warnung auf ihren Lebensweg mitgibt.

Hält man dieſe Grundanſchauung feſt, ſo wird man finden, wie bei aller poetiſchen Freiheit unſer Luſtſpiel in allen ſeinen Theilen vortrefflich zuſammenhängt, und welch ein tiefer Hintergrund auch hier einer höchſt ſchalen Novellenintrigue gegeben worden iſt. Wir treten in das Haus des Gouverneurs von Meſſina, das von Reichthum und großen Verbindungen gehoben iſt und wo ein ganz ungetrübtes Familienglück uns aus allen Verhältniſſen und Perſonen entgegenblickt. Ein heiterer Verkehr lacht uns gleich aus der erſten Scene, dem Empfang eines unbekannten Boten an; die einzige Laſt, die dieſem Hauſe an-

gekündigt wird, ist ein befreundeter, ehrender Besuch, der die Fröhlichkeit und Geselligkeit noch steigern soll. Die traulichste Gemeinsamkeit herrscht unter den hohen und niedrigen Gliedern der Familie oder vielmehr des Hauses. Die Diener belauschen die Gäste und statten den Herrn ihren Bericht ab; der Oheim Antonio macht sich auf dem Maskenballe mit dem Kammermädchen zu schaffen, und sie rückt ihm seinen wackelnden Kopf auf und macht sich über seinen Verstand lustig; selbst gegen die fremden Gäste nehmen sich die Zofen der Hero etwas heraus; mit der Tochter und der Nichte Lionato's in Scherzen bis an die Gränze zu gehen, ist ihnen geläufig. Auf dem ähnlichen traulichen Fuße steht selbst die Scharwache von Messina mit dem Gouverneur. Die Dogberry und Verges unterhalten sich mit ihm wie mit jedem anderen Gevatter; in ihrem Amt und Berufe sind sie barmherzig und läßig, und lassen Alles im friedlichen Schlendrian gehen; schlafen ist für die Wache keine Sünde, und alles Gefährliche lassen sie unbelästigt vorüber. In der Familie des Gouverneurs ist Beatrice das heitere Princip im Hause, sie breitet mit einem immer munteren Sinne Lust und Fröhlichkeit um sich her. Der Mittelpunkt aber, um den sich Alles dreht, ist die Tochter des Hauses, die stille Hero. Sie ist der Stolz und der Preis und die Liebe des Vaters, gegen die er sich selbst und Alles in Schatten stellt. Ein ahnungsvoll sanftes Gemüth bezaubert sie auch wo sie stumm ist durch den überwältigenden Eindruck ihres keu-

schen sittsamen Wesens. Sie kann keinen Muthwillen üben, als höchstens hinter der Larve; die unpassenden Scherze ihrer Dienerin mag sie nicht leiden; nachdem sie der Beatrice ihren wohlgelungenen Streich gespielt, hält sie jedes neckische Wort schonend zurück. Als auf dieses Bild der Unschuld jener schmähliche Verdacht in der entehrendsten Weise geworfen wird, kämpft die Scham einen schweigenden Kampf in ihr; ihre feurigen Augen möchten den Irrthum der Verdächtiger ausbrennen, aber sie kann nicht Worte dafür finden und sinkt stumm in Ohnmacht. Der Einen, die sie kennt, Beatricen erscheint sie, obgleich sie Nichts für sich spricht und alle Zeichen und Zeugen gegen sie sprechen, über allen Argwohn erhaben, wie sie ist. Ein solches Wesen scheint ganz geschaffen, das Glück und den Stolz einer Familie zu machen, die aus guten, aus ehrenhaften und geehrten Menschen besteht.

In diesen Kreis kommt nun der königliche Prinz von Aragon zu Besuch. Er war schon früher mit seiner Umgebung hier gewesen, Claudio hatte die schöne Hero schon in's Auge gefaßt, Benedikt mit Beatrice schon Witzgefechte bestanden, Borachio schon die Bekanntschaft der Margarete gemacht. Ein Kampf hatte sie entfernt, nach dessen glücklicher Beendigung sie zurückkehren, um einen Monat in behaglicher Erholung zu verbringen. Auch diese Alle sind Kinder im Schooße des Glücks. Der Prinz ist ganz geschaffen zu verwöhnen und sich verwöhnen zu lassen, Glück zu streuen und zu genießen. Er hat einen finsteren Halb-

bruder, der in Allem das Gegentheil aller der Menschen ist, die wir um den Prinzen herum sehen; er mag ihn deshalb nicht leiden; ein älteres Zerwürfniß ist einer Versöhnung gewichen, aber auch jetzt kümmert sich Don Pedro nicht um seinen Bruder und zieht ihm den neuen Günstling Claudio auffallend vor. Er bedarf der heiteren Unterhaltung um sich her; eines Benedikt, dessen Humor nie versagt, noch mehr eines Claudio, der den Stachel der bösen Zunge nicht besitzt, die in Benedikt zuweilen unangenehme Wahrheiten spricht, am liebsten Beider, deren neckischer Verkehr ihm eine stete Quelle der Fröhlichkeit offen hält. Dem Einen kommt er entgegen, ihm die reiche Erbin Hero zur Frau zu schaffen, und dieß Glück heißt er ihn schnell und ohne Zögern ergreifen; den Anderen macht er in Beatrice verliebt und hilft ihm über den Widerspruchsgeist hinweg, der ihn noch lange um dieß Glück hätte ziellos herumgehen machen. Der Verwöhntere von Beiden ist Claudio. Ein Emporkömmling, arm, noch blutjung, hat er im Felde unerwartete Thaten gethan, er hat durch das gewonnene Ansehen seinem alten Onkel in Messina Thränen der Freude bereitet, er hat sich so die Freundschaft Benedikts erworben und die Gunst des Prinzen, der Bastard Johann schreibt ihm „den Ruhm seines Sturzes“ zu. Dazu erwirbt er nun die sanfte Hero, der er ein eben so jungfräulich lauteres Wesen entgegenbringt. Er trägt in sich, was ihm ein gerechtes Selbstgefühl geben kann; das Glück steigert es zu einer reizbaren Eigen-

liebe, wohl selbst zu äußerlicher Eitelkeit. Benedikt behauptet von ihm, daß er seit seiner Verliebtheit Nächte schlaflos zubringen könnte, um den Schnitt eines neuen Wamses zu ersinnen; der alte Antonio nennt ihn im Zorn, der wohl übertreibt aber nicht erfindet, einen Modeaffen und eine Zierpuppe; und Borachio, als er über die Täuschung Claudio's durch die falsche Hero an Conrad berichtet, macht eine weitausholende, nicht zu Ende geführte Betrachtung über die Modesucht, es scheint fast, um von dieser äußerlichen Veränderlichkeit eine Anwendung auf Claudio's innere zu machen. Wenigstens lehnt er es ausdrücklich ab, daß diese seine Betrachtung ein ungehöriges Abspringen von seiner Erzählung gewesen sei.

Zwischen diese vom Glücke und vom Wohlleben getragenen heiteren Gemüther tritt nun als ihr einziger Gegensatz der Bastard Johann störend hinein. Ihm hat das Glück nie gelacht, Er aber auch freilich nie dem Glücke. Er ist von einer angeborenen saueren Gemüthsart, schwermüthig, schwarzgallig, von ähnlichen Dienern umgeben, verschlossen, wortkarg und finster selbst gegen den freundlichen Empfang der liebenswürdigsten Wirthe. Unfähig sich zu verbergen, trägt er seinen inneren Groll und Unmuth Jedem zur Schau und die äußere Versöhnung mit seinem Bruder kann sein unversöhntes Herz nicht verdecken; er will lieber verachtet sein, als mit einem gekünstelten Benehmen Liebe gewinnen. Er ist krank vor Mißgunst und Aerger besonders über Claudio, geneigt, ihm jeden

böſen Streich zu ſpielen, bereit ſeinen vertrauten Dienern jede Hülfe zu ſolch einem Streiche mit ſchwerem Golde zu bezahlen. Daß ihm die Scheinverſöhnung eine Art Maulkorb anhängt, iſt ihm nicht recht; es ſcheint ein Bedürfniß ſeiner Natur überhaupt wie ſeiner gegenwärtigen beſonderen Lage, den Freuden- und Friedenſtörer zu ſpielen; er hat Luſt, die fröhlichen Freunde Alle zu vergiften, er lebt auf in dem Gedanken, ihnen irgend ein Unheil zu bereiten. Er wirft ſich zwiſchen ſie, um die Verbindung Claudio's mit Hero zu kreuzen.

Shakeſpeare hat dem Streiche, mit dem der misgünſtige, vom Glück Vernachläſſigte nach der Erzählung der Novelle die glückliche Ruhe der Uebrigen plötzlich aufſtört, einen zweiten hinzugegeben, vielmehr vorausgeſchickt, der ihm mehr Spielraum gibt, ſeine Charaktere zu entwickeln. Borachio hat ſeinem Herrn verrathen, daß der Prinz um Hero für Claudio auf dem Maskenballe werben will; der Baſtard überzeugt ſich, daß dieß geſchieht; es ſcheint ihm wohlzuthun ſich ſelbſt glauben zu machen, der Prinz werbe für ſich ſelbſt; er verräth die Sache dem Claudio, indem er ſich den Anſchein gibt, als glaube er mit Benedikt zu ſprechen. Der unbefeſtigte, leichtgläubige, veränderliche, aller ruhigen Ueberlegung unfähige Charakter Claudio's bricht bei dieſem kleinen Anlaſſe offen zu Tage. Er kennt doch, Jedermann kennt den boshaften Sinn des Baſtards, der ihm den Argwohn gegen den Prinzen beibringt; er weiß doch von dem Prinzen ſelbſt, daß er ſeine (Claudio's)

Rolle bei der Hero spielen wollte; gleichwohl ist ihm das bloße Wort Johanns genug, um seinen Prinzen des Bruchs der Freundschaft und der Treue für überführt zu halten, um von Benedikt gereizt und grollend hinwegzulaufen, um in schneller Entsagung seine Hero aufzugeben: Viel Glück mit ihr, sagt er, zwar bitter, aber doch leichthin, und Benedikt gibt ihm dafür den verdienten Stich, so beendige man einen Viehhandel. Der Unfall weist sich als eine Täuschung aus; er ist in allen Theilen das Vorspiel zu der eigentlichen Handlung, und Shakespeare hat uns mit seiner gewohnten Gründlichkeit an einem geringeren Beispiele vorbereitet und uns die Menschen kennen gelehrt, die nachher eine wichtigere Sache mit eben dem Leichtsinn, mit eben der Leichtgläubigkeit und Sorglosigkeit behandeln und selbst die vorausgegangene Warnung nicht ächten. Durch das Mislingen des ersten unschuldigen Streiches ist zugleich Johann mehr gereizt zu einem zweiten gefährlicheren. Die unglaubliche Verleumdung der Hero wird von dem Bastard dem Prinzen und Claudio zugeflüstert. Der Prinz selbst zeigt sich jetzt von derselben leichtfertigen Natur. Die alten und neuen Erfahrungen mit diesem Mann sind vergessen. Aus jener ersten Täuschung hatte sich Claudio die Regel gezogen, daß man in der Liebe Dienst die eigene Zunge gebrauchen und keinem Anwalt trauen müsse; jetzt zieht er sich nicht für diesen Fall die Lehre daraus, daß er bei so schwerer Belastung eines Wesens, die ihm wie Diana erschien, sein eigenes Auge

brauchen und keinem Kläger, am wenigsten einem Kläger wie diesem, trauen müsse. Aber freilich, sein eigenes Auge sollte ja von dem Kläger überführt werden! Allein noch ehe es zu dieser Probe kommt, ist, schon in der bloßen Vorstellung, Claudio's stolze Eigenliebe so furchtbar gereizt, daß er den herzlos rachsüchtigen Entschluß schon jetzt fassen kann, im Falle der Ueberführung vor der ganzen Versammlung in der Kirche, am Traualtar, Hero's Unehre aufzudecken, und der Prinz stimmt unüberlegt dazu bei. Man sieht wohl, daß dieser lodernde Entschluß allein die sichere Ueberführung geradezu ausschließt; sie hätten Hero selbst auf der That ergreifen, aber nicht aus der Ferne bei Nacht und Nebel, belauschen und ein Schattenspiel für einen Beweis nehmen müssen. Man hat das als einen Fehler der Composition an Shakespeare getadelt, daß Claudio so nahe sollte gestanden, gehört und doch sich in eine solche Irrung verwickelt haben; allein es ist dieß nur ein wohlbegründeter Charakterfehler in Claudio. Den Borachio selbst hat der Dichter dem Claudio den Vorwurf machen lassen, daß er seine eigenen sehenden Augen habe täuschen lassen; die einfältigen Männer der Scharwache läßt er an's Licht bringen, was die „Weisheit Pedro's und Claudio's nicht entdecken konnte"; sie, die nachlässigen Schläfer, haben den Borachio auf dem Wort ergriffen, als er seinen Betrug an Conrad nur erzählte, jene aber griffen ihn nicht auf der That, da er sie vollführte, wo für ihre und Hero's Ehre Alles auf dem Spiele stand.

Die grausame Absicht der öffentlichen Scheidung wird nun ausgeführt; der unfertige, unbewanderte Claudio gibt seine Hero weinend auf, aber blind für die Zeugen der Unschuld in ihrem früheren und jetzigen Benehmen; seine feste Ueberzeugung von ihrer Schuld irrt sogar ihren eigenen Vater. Lionato, vom Glücke lässig gemacht wie die Anderen, hat noch vor der Trauung eine Anzeige von der Einfangung der Verbrecher, deren Verhör noch am Morgen gewünscht worden war; er überließ das Anderen. Jetzt, da das schreckliche Unglück über ihn einbricht, findet es ihn fassungslos und gänzlich unbefestigt; er wünscht Hero den Tod, er will sie durchbohren und zerreißen, auch Er, ohne daß er irgend untersucht oder nur, wie der Pater Franciscus thut, beobachtet hatte; jeden Trost und jede Geduld weist er mit Heftigkeit zurück. Man kommt überein, die verleumdete Hero todt zu sagen, ob dieß vielleicht auf Claudio wirken würde; aber der leidenschaftliche Vater verdirbt diese Wirkung selbst, indem er Hero's Tod den Edlen in Verbindung mit einer Herausforderung verkündet! Und der alte Bruder Antonio, der mit dem wackelnden Kopfe, der noch eben dem Lionato seine kindische Aufregung vorgehalten hatte, wird in demselben Augenblicke von demselben fassungslosen, über die schmachvolle Kränkung empörten Familienstolze ergriffen; er machte noch eben den tröstenden Philosophen und geht plötzlich wie ein schäumender Eber los, und will auch *sein* hinfälliges Leben in die Schanze gegen die jungen kräftigen Beleidiger

schlagen. Auf die Beiden macht der verkündigte Tod der Hero nicht die Wirkung, die der Pater Franziscus weise beabsichtigt hatte. Er berechnete diese Täuschung auf Claudio's Veränderlichkeit. Es geschieht so, sagt er, daß wir, was wir haben und besitzen nicht nach seinem Werthe achten; daß wir aber seinen Preis überschätzen, sobald wir es verlieren und entbehren. Aber so freilich wie ihm die Nachricht beigebracht ward, gab Lionato nur einen neuen Lärmen um Nichts hinzu; er brachte Claudio's Gefühl in Streit mit seiner Eigenliebe und mit deren besserem Theil, seinem Selbstgefühle. Die Nachricht verlor so ihren wohlthätigen Stachel. Der alte Leichtsinn spielt nun um so ungestörter seine Rolle fort. Beide Freunde möchten sich die lästige Scene mit den Alten so schnell als möglich vom Halse schaffen; sie fallen rasch und oberflächlich in einen scherzhaften Ton, der es dem Benedikt schwer macht, sein ernstes Geschäft nur anzubringen; sie muntern ihn auf, ihre Melancholie, die nicht tief sitzt, mit seinem Witze zu mildern; seine Ausforderung macht sie nicht betroffen, sondern sie ruft nur Claudio's Bitterkeit und Reizbarkeit hervor, in der sein Leichtsinn und seine Veränderlichkeit sich abermals abspiegelt. Er fragt wieder nicht um eine Aufklärung oder eine Ursache, die inneren Kämpfe Benedikts gewahrt er nicht, er geht giftig auf die Forderung ein. Wie er auf dem Maskenball den Prinzen, seinen Gönner, gleich aufgab, und bei der Nachtkomödie die Geliebte, so auch jetzt den Freund. Erst da sie von Johanns

Flucht hören, wird der Prinz stutzig und ernst, und da sich nun die Täuschung aufklärt, nun allerdings tritt Hero in ihrer ersten Lieblichkeit vor Claudio's Seele zurück; nun da die Schuld auf ihn allein fällt, tritt sein Selbstgefühl von der edelsten Seite heraus. Wie er seine verletzte Ehre schonungslos gegen das Haus Lionato's rächte, so rächt er jetzt auch die Familienbeleidigung, die er zugefügt, schonungslos an sich selbst, indem er sich willenlos jeder Bedingung und Buße unterwirft.

Der Dichter hat mit einem außerordentlichen Geschicke den tragischen Zwischenfall so geordnet und gestellt, daß der peinliche Eindruck, der vielleicht in der Lektüre zu fühlbar wird, in der Darstellung nicht haftet. Er hat einmal die Scene der inneren Aufregung Claudio's bei der Belauschung der Hero nicht auf die Bühne gebracht, um so die trüben Stimmungen zu sparen und um die noch zurückgebliebene Scene, wo der lauschenden Beatrice ihre Falle gestellt wird, nicht zu schwächen. Die burlesken Scenen der Gerichtsdiener, deren Bezüge auf die Haupthandlung wir angedeutet haben, treten sodann erst mit der Vorbereitung der tragischen Ereignisse ein, um diesen ein Gegengewicht zu halten, das sie nicht zu lebhaft wirken läßt. Vor Allem aber wissen wir bereits die Urheber der Täuschung in Haft, ehe die Beschämung der Hero in der Kirche Statt hat; wir wissen daher, daß all der Lärm um ihre Unthat und ihren Tod um Nichts ist. Diesem Takte des Dichters im Bau seines Lustspiels entspricht der andere

in der Anlage des Charakters Claudio's und in dem ungemein glücklichen Gegensatze, den er ihm in Benedikt gegeben hat. Was den Charakter Claudio's angeht, so hat Shakespeare die Bestandtheile in dieser Natur so gemischt, er hat seinem flatterhaften Sinn und seiner leichten Jugend einen solchen guten Grund von Ehre und Selbstgefühl gegeben, daß wir ihm nicht zürnen können, daß wir bei aller Misbilligung seiner Handlungsweise an seinem Charakter nicht irre werden dürfen. Veränderlich wie er ist, hält er bei keiner seiner Wahlen von Freunden und Geliebten standhaft und prüfend aus, wie er sie auch nicht stetig prüfend getroffen hatte; bei der leichtesten Erschütterung der eingegangenen Verhältnisse ist er von dem ersten Eindrucke überwältigt und ohne die Willenskraft, den Dingen auf den Grund zu gehen. Dieß wäre ein gehässiger und verächtlicher Charakter, wenn die Veränderlichkeit nicht mit der Reizbarkeit eines zarten Ehrgefühls versetzt wäre, dem wir unsere Achtung nicht versagen können. Unsere Theilnahme an Claudio ist durch diese Mischung der sittlichen Elemente in ihm gesichert; aber der Grund für ein Lustspiel und einen Lustspielcharakter scheint in ihm und in der ganzen Handlung nicht gelegt zu sein, in die Claudio verwickelt ist. Man scheide Alles Andere aus und man wird einen peinlichen Eindruck, keinen heiteren zurückbehalten. Der Dichter hat also das Verhältniß von Benedikt und Beatrice hinzugefügt, um diesem ernsteren Grundbestandtheile des Stücks ein heiteres Gegengewicht und

diesem das Uebergewicht zu geben. Diesen beiden Figuren ist dieselbe Eigenliebe, dieselbe Verwöhnung vom Glück zu Theil geworden, wie dem Claudio. Aber statt dessen Veränderlichkeit spielt in ihnen nur, was wir mit einer feinen Unterscheidung eigentlich Wankelmuth nennen, vor. Wir beziehen den Begriff der Veränderlichkeit auf das unbeständige Schwanken nach getroffenen Entschlüssen, den Wankelmuth auf die unbefestigte Gesinnung und Neigung vor denselben; die Veränderlichkeit äußert sich in Handlungen, sie führt schädliche Folgen nach sich und muß dadurch verachtet oder gehaßt machen; der Wankelmuth äußert sich nur in unschädlichen inneren Vorgängen, die von Natur kontrastirender Art sind, und dieß ist der Grund, warum er der Komödie einen vortrefflichen Stoff entgegenbringt. Weniges ist daher auch auf der Bühne von so wahrhaft komischer Kraft, als diese beiden Figuren, Benedikt und Beatrice, die in England bis auf den heutigen Tag ihre Volksthümlichkeit nicht verloren haben. Shakespeare's Zeitgenosse Leonard Digges nennt sie neben Falstaff und Malvolio als die Lieblinge des damaligen Publikums, die in einem Nu Parterre, Gallerie und Logen füllten, während die Lustspiele Ben Jonsons oft nicht das Feuer und die Thürhüter bezahlt machten. Und noch in diesen letzten Jahren konnte man Viel Lärmen um Nichts in dem Prinzessintheater in London wie nach einer glücklichen Tradition aufgeführt, jene beiden Hauptrollen verhältnißmäßig sehr gut ausgeführt sehen, von Spielern, die vielleicht

nicht übergroße Begabung besaßen, die aber an ihrem Spiele gegenseitige Freude hatten, deren Spiel wie im Stücke selbst ein Kampf und ein Ringen war, wie man es einst in der Darstellung dieser Charaktere durch Garrick und Mrs. Pritchard gewöhnt war.

Die Charaktere von Benedikt und Beatrice genau zu verstehen, fordert die aufmerksame Prüfung jedes Wortes und Winkes, die der Dichter reichlich über sie an die Hand gibt. Den Benedikt nennt der Prinz in ernster Unterredung von edler Art, von erprobter Tapferkeit und bewährter Rechtschaffenheit. Wir finden ihn, wo wir ihn handelnd beobachten können, dem Prinzen gegenüber wahr und aufrichtig, als auch Er ihn treulos gegen Claudio glaubt; und bei dem Fall der Hero weniger leichtsinnig als die beiden anderen Freunde; er ist der einzige der sogleich an einen Streich des Prinzen Johann denkt. Von unverwüstlichem Humor, von einer unbezähmbaren Sucht sich zu necken und zu reiben, ist er, wie alle Humoristen Shakespeare's, aller Empfindsamkeit, aller Schwärmerei abgeneigt, ein Spötter der Dichtung und der Liebe. Hört man seine neckische Feindin Beatrice, so haben wir mit einem veränderlichen Manne zu thun, der seine Freundschaften wie eine Modesache wechselt, mit einem feigen Prahler, aber einem tapferen Esser, mit einem selbstgefälligen Plauderer, einem Spaßmacher, der seinen Witz zu Verleumdungen misbraucht, und der, wie wir früher Rosaline von Biron ähnliches sagen hörten, melancholisch wird, wenn

die Wüstlinge, die an ihm ihren Aerger und Muthwillen auslassen, einmal über seine Scherze nicht lachen. Von diesen üblen Nachreden haftet nichts ernstlich auf ihm als der Spitzname des Lustigmachers; er geht mit sich selbst stutzig und unangenehm berührt zu Rathe, ob ihn seine lustige Ader in der That in diesen Ruf gebracht habe. Der Stolz des Verstandes ist die starke Seite seiner Eigenliebe, die in ihm mächtig ist wie in Claudio, die in ihm zu Tage kommt und reizbar und empfindlich wird, sobald ihm im Ernste ein tadelnder Vorwurf gemacht wird. Sie kommt auch in dem verwöhnten Gaumen, in dem ekeln Geschmack zu Tage, den er auslegt, wenn von seiner Beziehung zum anderen Geschlechte die Rede ist. Er bildet sich ein von allen Frauen wohl gelitten zu sein, ihm aber ist keine recht; die ihn reizen soll, soll alle erdenkbaren guten Eigenschaften in sich vereinigen. Wenn er aber an alle guten Eigenschaften der Frauen glaubt, so glaubt er nicht an ihre Treue; das Mistrauen ist eine Quelle seiner Abneigung gegen die Ehe, die er sich mehr und mehr eingeredet hat. Er hat sich aus dieser Ueberzeugung von der Veränderlichkeit der Frauen und aus Eitelkeit in die Rolle eines verstockten Ketzers in Verachtung der Schönheit, wie Claudio sagt, nicht ohne sich Gewalt anzuthun, hineingearbeitet; er treibt öffentliches Spiel mit dieser Verachtung; er bietet die Wette und fordert den schonungslosesten Witz gegen sich heraus, wenn er je heirathen würde.

Für ein Wesen von Beatrice's scharfem Witze hat

diese Stellung, die Benedikt gegen ihr Geschlecht einnimmt, eine zwiefache Herausforderung gegensätzlicher Art: ihn zu züchtigen für seine Anmaßung und ihm eine bessere Meinung beizubringen. Sie ist nach dem ernsten Urtheile derer, die sie kennen, mit unbestreitbaren geistigen und sittlichen Vorzügen ausgestattet, aber sie liegen unter der Hülle einer steten Fröhlichkeit verdeckt. Sie ist, wie sie sagt, unter einem tanzenden Stern geboren, nur geschaffen, Alles in Scherz und nichts in Ernst zu sagen, sie macht Methode daraus ihr Herz auf der Windseite der Sorge, jeden unangenehmen Eindruck von sich fern zu halten; von melancholischen Elementen hat sie Nichts in sich; sie ist nur ernst im Schlafe und selbst dann nicht, sie erwacht lachend über Träumen von tollen Streichen. Um sie her mag man sie nur in ihrem heiter belebten Wesen sehen; ihre Scherze sind gegen freundliche Umgebung freundlicher Art, und wo sie zu verletzen fürchtet, bittet sie wegen ihrer Dreistigkeit um Vergebung. Hört man freilich Benedikt von ihr sprechen, so ist sie ein böses gefährliches Weib, eine Axe in schönem Putz, eine Furie und Harpye, deren Abwesenheit die Hölle friedlich macht, von eben so schneller als giftiger Zunge. Und an diesen Ausfällen ist so viel wahr: sie ist Benedikt an raschem, schlagendem Witze überlegen; sie besitzt zu der äußersten Beweglichkeit der Zunge auch die des Auges, der scharfsichtigen Beobachtung; und eine ähnliche Eigenliebe wie in Benedikt, ein Stolz auf ihre Gaben verführt sie, von ihnen auch einen gefährlichen Gebrauch zu machen.

Sie wird gerade so wie Er getroffen und empfindlich berührt, wenn sie ein ernster Tadel trifft; die gerade, die die schlimmen Seiten aller Menschen schonungslos geißeln, wollen die ihrigen nicht aufgedeckt haben. Sie hat denselben heikeln Geschmack in Bezug auf die Männer, wie Benedikt gegen die Frauen; sie hat eine Reihe von Freiern weggespottet; die jungen und alten, die plauderhaften und schweigsamen sind ihr nicht recht. Benedikt vollends gegenüber reizt es sie unwiderstehlich, seine Verachtung der Frauen mit größerer Verachtung der Männer, seinen Witz mit gröberem, schnöderem Witze zu strafen. Sie erklärt sich in dem Punkte mit ihm einig, um einen desto schrofferen Gegensatz gegen ihn zu bilden. Sie spielt die geschworene Vestalin, die sich freut ihre Affen zu den Pforten der Hölle zu führen und mit den Junggesellen im Himmel selig zu sein; sie will lieber Alles hören als eines Mannes Liebesschwüre; Werben, Heirathen und Bereuen sieht sie in nothwendiger Reihe einander folgen; und in derselben Spannung ihres Widerspruchsgeistes verschwört auch sie gegen ihren Oheim, je einen Gatten zu nehmen.

Diese stolze, anmaßende, selbstüberhobene Verachtung Beider gegeneinander und gegen das andere Geschlecht soll dann, in einer plumpen Schlinge gefangen, einen komischen Fall fallen. Das Netz, das die Freunde ihnen stellen, ist zwar einfach, aber auf die Charaktere und ihr Verhältniß sehr wohl berechnet. Sie sind Beide eigenliebig, aus Eigenliebe wählig, aus beiden Ursachen auf eine

Verſchmähung des ganzen anderen Geſchlechts und auf ei[n] ausſchließliche Beachtung Einer Ausnahme gefallen, [d]ie gerade ihrer Eigenliebe trotzt. Dieſe Ueberſpannung bedingt gerade den Umſchlag der ſo hartnäckigen Abneigung, zu der ſie ſich bekennen. Denn in ihrem Innerſten verſchworen gegen alle Liebe ſind doch Beide nicht. Wenn es Benedikt mit ſich überlegt, ſo findet er freilich den Abfall und den Wankelmuth Claudio's in dieſer Beziehung ſehr lächerlich, aber er verredet es doch gar nicht, daß ihm in einem außerordentlichem Falle das Aehnliche geſchehen könne. Gelitten von allen Frauen, wie er ſich glaubt, nur von Beatrice nicht, iſt ihm ſchon dieß allein Sporn genug, ſein Auge gerade auf ſie zu leiten; ſchöner als die kleine Hero findet er ſie ohnehin von Anfang an. Beide ſind in ihrer heiteren Natur und ihrer Scherzgabe viel zu ausſchließlich auf einander gewieſen, als daß ihr neckiſcher Krieg nicht ein Anfang des Friedens und ein Keim der Liebe ſein ſollte. Denn Beatrice ihrerſeits iſt von dem Reiz der Liebe und Ehe ebenſowenig ganz ungefeſſelt. Wie nimmt ſie doch einen ſo behaglichen Antheil an dem Glücke Hero's und Claudio's! wie ſanft neckend kehrt ſie dreimal zu dem Brautpaare zurück und wünſcht ihm Freude! wie entſchlüpft ihr mitten durch der Seufzer, daß ſie in einem Winkel ſitzen und heigh ho nach einem Manne rufen müſſe! Sie hat doch ſchon darüber nachgedacht, welche Ermäßigung in Benedikts Weſen vor ſich gehen müſſe, wenn er ihr gefallen ſollte, da wo ſie ihm zu ſeiner Plauderhaf-

tigkeit halb den Ernſt und das Schweigen des Prinzen Johann wünſcht. Sie forſcht in der Eingangsſcene bei dem Boten gar angelegentlich nach all ſeinen ſchlechten Eigenſchaften, um ſeine guten zu hören, und ſpäter geſteht ſie uns, daß ſie ſeinen Werth nicht blos aus Berichten kennt. Sie wird wohl ſchon früher gethan haben, was ſie ſpäter thut, daß ſie ſeine Tugenden verunſtaltete und dann ſeufzte, er ſei der ſchönſte Mann in Italien. Gleich an Natur und Geiſt wie ſie geſchaffen ſind, hat ſie ſo ein gleiches Wohlgefallen aneinander halbwegs entgegengeführt, aber ihr Widerſpruchsgeiſt hält ſie zur anderen Hälfte getrennt und droht ſie ſelbſt wohl auseinander zu halten auf die Dauer. Bei dem Maskenballe gerathen ſie gegenſeitig in den zweifelnden Glauben, daß ſie ernſtlich eine ſchlechte Meinung von einander haben. Sie glaubt, er habe übel von ihr geſprochen, ſie iſt wohl ſelbſt gereizt darüber, daß er ihr ſagte, ſie habe ihre witzigen Einfälle aus den „hundert luſtigen Erzählungen“ entlehnt; Er iſt ſeinerſeits verſtimmt darüber, daß ſie ihn des Prinzen Luſtigmacher genannt hat. Gerade auf dieſe Miſtimmung folgt der Anſchlag der Freunde, ſie in einander verliebt zu machen. Sie bauen ihren Plan auf die Eigenliebe Beider. Jedem von Beiden ſprechen ſie zuerſt ſein eigenes Lob, jedem führen ſie den Werth des Anderen zu Gemüthe; vor Jedem ſprechen ſie den Tadel der Welt über ihren Stolz aus, und eines Jeden Stolze ſchmeicheln ſie dadurch unendlich, daß ein ſo

preiswürdiges, ein so schwer besiegbares, ein selbst in der Niederlage noch trotziges Wesen zu seinen Füßen liege.

Diese geschmeichelte Eigenliebe ist der Köder, an dem sich Beide besinnungslos fangen lassen. Sie bekennen sich zu ihrem Stolze und ihrem abstoßenden Wesen und nehmen sich ohne den geringsten Scrupel vor, die Leiden des Andern zu heilen und die Liebe zu vergelten. Nur Er erinnert sich seines Wankelmuthes, zu dem er sich am Schlusse des Stückes ausdrücklich bekennt, und des Spottes, der ihm von den Freunden für seinen Abfall von seinen Vorsätzen droht, aber er geht leicht darüber hinweg; dem sinnigeren, tiefer getroffenen Weibe fällt dieser Widerspruch mit sich selbst gar nicht ein. Beide werden weiterhin in dem Glauben an ihre gegenseitige Verliebtheit noch bestärkt, indem die Fallensteller in ihren Reden wie zufällig etwas durchblicken lassen von dem, was Beiden ein Geheimniß sein soll. Ich weiß auch, wer ihn liebt, sagt Claudio zu Benedikt, und Margrete neckt die Beatrice auf eine stachelige Weise mit ihrem Verehrer; beide müssen das für eine neue Bestätigung halten dessen, was sie schlau abgelauscht zu haben meinen. Ihr ist nun krank zu Muthe; sie hat ihren Witz verloren und Margrete hebt ihn gegen sie auf; sie seufzt nun unwillkührlich ihr heigh ho nach dem Manne ihres Herzens. Benedikt aber wird schweigsamer; er giebt Zahnweh vor, um noch dem Spotte der boshaften Freunde zu entgehen; er wird auf der Bühne in sorgfältigerem Anzuge erscheinen, wie er es früher von Claudio

hänselnd ausgesagt hat; wenn sie ihn über seinen gebürsteten Hut und seinen Bisamgeruch foppen, werden sie ihm Hut und Taschentuch wegschnappen und sich zuwerfen, während Er in einer komischen Wehrlosigkeit dem Witze der schonungslosen Spötter preisgegeben steht zu seiner billigen Strafe. Bei all dieser Veränderung würde es beiden Verliebten schwer geworden sein, den Ton aus ihrer feindseligen Neckerei zu einer ernsten Erklärung herauszufinden, die Schlußscene selber beweist das sogar noch, nachdem die Ereignisse schon zu dieser Erklärung geführt haben. Dieß geschieht durch die herzlose Scene, die Claudio der Hero in der Kirche spielt. Die beste Natur der Beatrice bricht über dieser schnöden Mishandlung zu Tage. Ihre treue Liebe zu Hero, ihre tiefe Ueberzeugung von ihrer Unschuld, ihr Ingrimm über die angelegte Bosheit ihrer öffentlichen Entehrung regen ihr ganzes Innere auf und verkehren es in ein grelles Gegentheil von dem, was wir bisher in ihr gesehen. Diese Scene, wenn sie von jeder Frage fern gehalten wird, wenn sie ganz in den erschütterten Gefühlstand dieser lebhaft empfindenden Naturen herüberführt, ohne gleichwohl in einen sentimentalen Ton zu fallen, dessen sie nicht fähig sind, ist von einer unendlichen Wirkung. Gram um Hero und um ihres Hauses Ehre macht Beatrice mild und weich und aufgelöst in Thränen; diese glückliche Stunde erleichtert beiden ihr ernstes Geständniß. Es versucht aber auch diese Stunde des Unglückes die nur an Scherz und Neckerei Gewöhnten mit einer schweren Prü-

fung, nach deren Beſtehung wir erſt überzeugt ſind, daß dieſe begabten Naturen auch des Lebensernſtes nicht ermangeln, der eine ſchwere Lage nicht mit Leichtſinn überſpringt. Dieſe Gabe hätten wir eher dem Claudio zugetraut, aber ſie findet ſich mehr in dem humoriſtiſchen Paare, das ſich das Leben nicht ganz ſo leicht gemacht, das ſich wenigſtens an Wahrheit gewöhnt hatte. Beatrice bringt Benedikt in die grauſame Wahl zwiſchen ihrer Achtung und Liebe und dem Verhältniſſe zu ſeinem Freunde. Sein großes Vertrauen auf ſie, auf ihr unerſchüttertes Vertrauen zu Hero, läßt ihn ſeine ſchwere Entſcheidung treffen, bei der er ſich ganz anders männlich und beſonnen benimmt, als Claudio in ſeinen Verwickelungen. Das ungezähmte Füllen, die Beatrice, erfährt zugleich, wie das männlichſte Weib eines Beiſtandes für ihr Leben in gewiſſen Fällen nicht entrathen kann; ſie hat zugleich ihren Benedikt in einer Lage geſehen, wo er ihrem Ideal eines Mannes entſprach, der aus Heiterkeit und Ernſt richtig gemiſcht ſein ſollte. Selbſt Schlegel fand dieß gut gedacht, daß Shakeſpeare dieſen Freunden des Scherzes, um ſie nicht mit Luſtigmachern von Gewerbe verwechſeln zu laſſen, einen Punkt gegeben habe worüber hinaus ſie keinen Spaß verſtehen. Das ganze Hereinbrechen dieſes Unfalles, wie er in ſeinen Folgen auch dieſes fröhliche Paar ergreift, hat etwas ſchlagend Aehnliches mit dem Ausgange von Verlorener Liebesmühe. Dort prüft Roſaline erſt auf die Mahnung des Schickſals den lieben Spötter Biron, hier prüfen die Geſchicke Bea-

ſelbſt und finden ſie gerüſtet für jeden ernſten Lebensgang. Benedikt geht mit dem Geſtändniſſe ſeines Wankelmuthes ab, aber es iſt ein überſtandener Schwindel, und wir dürfen für die Beſtändigkeit wie für die Verträglichkeit dieſes Paares nicht in Sorgen ſein. Der Dichter hat ihnen zwei glückverheißende Namen mit in das Leben gegeben.

Nicht alle Leſer des Stückes haben dieß ſo angeſehen. Mrs. Jameſon wollte wenig Hoffnung auf den häuslichen Frieden dieſes kriegeriſch werbenden Paares ſetzen; Campbell ging ſo weit, Beatrice ein widerwärtiges (odious) Weib zu nennen. Wir wollen bei dem Anlaß dieſer Aeußerungen nicht ſpeziell auf ihre Beleuchtung eingehen, ſondern nur zwei allgemeine Bemerkungen an ſie anknüpfen, die hier am Orte ſein dürften. In Bezug auf den Werth der humoriſtiſchen Charaktere Shakeſpeares an ſich muß man ſich von der Vortrefflichkeit und Gewandtheit ihres Witzes und ihrer geiſtigen Kräfte nicht verführen laſſen, einen Schluß von da auf ihre ſittliche und allgemeine menſchliche Schätzung in den Augen des Dichters ſelbſt zu machen. Wir haben dieß nun zu oft Gelegenheit gehabt zu bemerken, als daß wir darauf hier noch einmal verweilen wollten. Aber auch für die Luſtſpielcharaktere überhaupt iſt es gut, wenn man ein für allemal feſthält, daß man ſich hier in einer Art Geſellſchaft umdreht, in die Shakeſpeare nie Züge einer tieferen Natur oder gewaltiger Leidenſchaften eingetragen hat. Große und erhabene Tugenden und ſchwere Laſter ſpielen auf dieſem Boden überhaupt

nicht mit, es sei denn in den Stücken, die wir nach unserer Unterscheidung mehr Schauspiele als Lustspiele nennen würden, im Kaufmann, Cymbeline, Maas für Maas und Aehnlichen. Es sind nur leichtere Fehler und leichtere Vorzüge, die hier die Menschen entstellen oder auszeichnen, und die höchste Auszeichnung, die hier auf den vortretendsten Charakteren liegt, wird immer nur vergleichsweise zu verstehen sein. Der Kampf mit ungeheuren Leidenschaften, in dem die Handelnden bis an die Gränzen menschlicher Kräfte und Natur getrieben werden, der Stoß auf die dunkeln Mächte, die die Geschicke der Menschheit lenken, die Thaten ungewöhnlicher Aufopferung und Willensstärke, sind hier nicht zu finden; sie würden den Charakter des Lustspiels zerstören, das auf die Schwächen der Menschennatur gerichtet ist, das sich daher in dem gewöhnlichen Gleise des geselligen Verkehrs, unter Menschen von alltäglicherer Art, in dem Kreise des conventionellen Lebens umdreht. Wenn man von dieser Seite her in Beatrice wie in Benedikt realere Naturen sieht, die allerdings mit Petruccio und Katharine nicht zu vergleichen sind, aber auch auf der andern Seite nicht einmal die ideellere Färbung von Rosalinde und Orlando tragen, so hat man Recht. Nur darf man in Shakespeares Sinn auch diese derbere, reale Natur nicht verachten; man darf sie in seinem Sinne ebensowenig überschätzen. Will man, was gerade Beatrice und die Frauen dieses Schlages in Shakespeare angeht, der eigenen Schätzung des Dichters auf den Grund kommen, so würde

man bei genauer Erwägung leicht zu dem Ergebniß gelangen, daß dieſe bei ihm ſelbſt vielleicht in verſchiedenen Perioden eine verſchiedene geweſen war. Wir haben früher darauf aufmerkſam gemacht, wie in den Stücken der erſten Periode Shakeſpeares auffallend viele bösartige Weiber erſcheinen; die eigene Erfahrung ſchien damals dem Dichter keine vortheilhafte Anſicht von dem weiblichen Geſchlechte eingeflößt zu haben. In der zweiten Periode, zu der wir in dieſer Beziehung die beiden letztbeſprochenen Luſtſpiele, die hart auf der Gränze liegen, hinzuziehen würden, herrſcht ein anderer Typus von Frauencharakteren vor. Man wird unter der Silvia in den Veroneſern, Roſaline und ihren beiden Begleiterinnen in Verlorner Liebesmühe, Portia und Neriſſa, Roſalinde und Beatrice eine gewiſſe Familienähnlichkeit nicht verkennen. Alle beſitzen in verſchiedenen Graden die witzige Ader, die ſie zu Meiſterinnen der Unterhaltung macht, die, wie ehrbar die Herzen auch ſind, doch die Zunge oft unehrbar reden läßt; ſie haben faſt Alle eine vorwiegende Ausbildung des Verſtandes, der intellektuellen, oft auch der Willenskräfte, eine Ausbildung, die ſelbſt über die Gränze der weiblichen Natur zuweilen hinauszugehen ſcheint. Sie haben Alle mehr oder weniger etwas unweiblich Vordringliches in ihrer Natur, etwas Herrſchendes und Ueberlegenes; und die Männer in ihrer Nähe und Berührung ſpielen daher auch mehr oder minder eine untergeordnete, geringere Rolle, oder haben auf alle Fälle Mühe, ſich den Frauen ihrer Wahl gleichzuſtellen.

Shakespeare muß damals in London, bei dem erweiterten Kreise seiner Bekanntschaft, bei seiner Berührung mit den höheren Ständen, Frauen kennen gelernt haben, die ihn plötzlich aus seiner früheren Verstimmung über das Geschlecht zu einer hingegebenen Bewunderung emporgerissen haben. In seiner Portia hat er ein weibliches Ideal geschildert, das an Vollkommenheit streift, das an Willensstärke und Selbstüberwindung, an Geist und Umsicht keinem Manne sie zu überbieten gestattet. In seinen späteren Werken hat Shakespeare diese Art weiblicher Ideale mehr fallen lassen. Eine noch tiefere Vertrautheit mit der weiblichen Natur ließ ihn zuletzt mit größerem Wohlgefallen auf der Gemüthsseite des Weibes weilen, und er zeichnete dann in jenen wenigen Linien die sinnigen Geschöpfe, die mehr in der Sphäre des instinktiven Lebens beharren, welche dem Weibe angewiesen ist, die unzüchtige Reden eben so sehr wie solche Handlungen meiden, die der intellectuellen Ueberlegenheit ermangeln, aber in der Reinheit ihrer Gefühle eine weit sicherere Gewalt besitzen, als jene früheren Lieblinge Shakespeares in ihrem Witze. In jener früheren Periode würde Shakespeare kaum mit dem Nachdrucke wie im Lear betont haben, daß eine Stimme, immer sanft, lieblich und mild, ein köstlich Ding an Frauen sei. Er hat die in bescheidener Weiblichkeit zurückgezogenen, stillen Figuren einer Bianca, einer Hero, einer Julie in den Veronesern geschildert, aber er hat sie sehr im Hintergrunde gehalten. Nur die Julie im Romeo macht in jener Periode

eine Ausnahme, die aber in den wesentlichsten Zügen in Shakespeares Quellen vorgezeichnet war. Später aber treten dann Viola, Desdemona, Perdita, Ophelia, Cordelia, Miranda in den Vordergrund der Handlungen, und jene reizendste von Allen, Imogen, in der selbst das hoch gehaltene Ideal der Portia in dieser Sphäre aufgewogen wird. Auf diese Weise läuterte sich Shakespeares Kenntniß des weiblichen Geschlechtes mehr und mehr, und seine Frauengestalten hoben sich in innerem Werthe und in sittlicher Schönheit in dem Maaße, wie sie an äußerem Glanze und an intellectueller Schärfe einbüßten. Welcher Klasse von Frauen aber Shakespeare den höheren Werth zuerkannt habe, ermißt man schon daraus, daß er jene erstere überall nur seinem Lustspiele vorbehalten, diese letztere in seinen Trauerspielen herangezogen hat, wo die tiefsten Seiten der menschlichen Natur in beiden Geschlechtern erst zur Frage kommen.

Drei-Königs-Abend

oder

Was ihr wollt.

Die Theorie der Shakespeare'schen Schauspielgattungen, die sich aus seiner Ausübung ableiten läßt, führt von selbst zugleich auf die Grundansicht des Dichters von der sittlichen Natur des Menschen; beide Theorien sind so außerordentlich einfach, der praktische Theil der Kunst und des Lebens ist so sehr der Urheber derselben, daß man sagen muß, sie ruhen, wenn nicht ausschließlich, so doch weit mehr auf reiner Anschauung und gesundem Instinkte, als auf abgezogener Betrachtung. Das Gefühl des Menschen von seinem Werthe und seiner Bestimmung gilt Shakespeare für den eigentlichen Grund und Boden, in dem alle menschlichen Tugenden und Laster ihre Wurzel haben. Wo es sich zu dem reinen, edlen Selbstgefühle ausbildet, wie in jenem Heinrich Monmouth, in jener Portia, oder in dem Leonatus Posthumus in Cymbeline, die durch Prü-

fungen und Schwankungen zu dem schönen Gleichmaaße zwischen Ueberspannung und Erschlaffung, zwischen Freiheit und Zwang, zwischen menschlicher Zügellosigkeit und Willenlosigkeit, zwischen Scherz und Ernst gelangen, dort sieht Shakespeare des Menschen Wesen und Natur auf ihrem Gipfel, und von den Erscheinungen dieser Art führt er in Schauspielen, die den ernsten Gang des Trauerspiels und den heiteren Ausgang des Lustspiels haben, in gleichmüthig ernster Stimmung hinweg. Wo sich jenes Selbstgefühl zu Selbstsucht, zu Ehrgeiz, zu Ruhmbegierde, zu jenen mächtigen Leidenschaften steigert, die sich selbst überstürzen und zu unseligem Ende kommen, da tritt für die dichterische Darstellung das Trauerspiel ein, in dem uns der Dichter die Größe und die Gefahr dieser überhobenen Menschennatur mit weise gewogener Bewunderung und Warnung vorzeichnet. Wo dagegen das Selbstgefühl des Menschen zu Eigenliebe, zu Eitelkeit und Einbildung herabsinkt, wo die Leidenschaft ins Kleine zusammenschrumpft und die Geringfügigkeit der Zwecke mit der Wichtigkeit des Bestrebens in Widerspruch tritt, da stellt sich das Lustspiel als die von der Natur gebotene Gattung ein, in der der Dichter die Kleinlichkeit und Lächerlichkeit dieser verengten Menschheit, ihre Grillen, ihre Fehler und Schwächen mit unbestochenem Gerichte trifft, aber dabei zugleich mit einer Gutartigkeit, Milde und Nachsicht verfährt, die der Gebrechlichkeit der menschlichen Natur überall schonende Rücksicht trägt und die dem Dichter desto mehr Ehre macht, je

strenger überall seine Ansicht von des Menschen sittlicher Verpflichtung ist.

Es ist nicht schwer, Shakespeares ächte tragische Charaktere und die Beweggründe ihrer Handlungen fast durchgehends auf den Einen Grundbegriff der Selbstsucht, die komischen auf den Begriff der Eigenliebe zurückzuführen; die Spielarten und Schattirungen dieser Eigenschaften bilden dann die Mannichfaltigkeit in dieser Uebereinstimmung. Was das Lustspiel angeht, mit dem wir es hier gerade zu thun haben, so dürfen wir uns nur der zurückgelegten Reihe erinnern, um es überall damit beschäftigt zu finden, die Selbstliebe, ihre Selbsttäuschungen und ihre Versuche, Andere zu täuschen, aufzudecken, den Widerspruch zwischen wirklichem und vorgegebenem Charakter zu enthüllen, die Eitelkeit auf eingebildete, die Einbildung auf eitle Gaben zu entlarven. Von den Stücken der ersten Periode abgesehen, ist in den beiden Veronesern die scharf geprägte Eigenliebe des Proteus der Mittelpunkt der Handlung. In Verlorener Liebesmühe äußerte sich die Eigenliebe in der selbstgefälligen, eitlen Ruhmsucht der Navarreser Herren und ihrer verzerrten Seitenstücke. In Ende gut Alles gut hat der tiefere Zug der stolzen Selbstgenügsamkeit in Bertram den Lustspielcharakter sogleich beeinträchtigt. In den lustigen Weibern haben wir gesehen, daß die unschädlichere Seite von Falstaffs Selbstsucht, die Einbildung auf seine Person, die lächerlichen Vorfälle begründet. Feiner und zusammengesetzter ist die Natur der drei Stücke, die zunächst

vor uns liegen. In Wie es euch gefällt kehrt sich das Lustspiel strafend nur gegen den Mädchenstolz der Phöbe und die Eigenliebe, die in dem blasirten Jacques Schiffbruch gelitten hat; der Charakter der Hauptfiguren ist gerade aller Eigenliebe entgegengesetzt, die heiteren Scenen zwischen ihnen haben auch nichts lächerliches zu enthüllen, sondern es entrollt sich die kleine lustige Verwickelung, die für den Einen Theil nicht einmal eine Verwickelung ist, in einem wohligen Humor, der gerade für das Stück mehr den Namen des Pastorals als des Lustspiels in Anspruch nimmt. In Viel Lärmen um Nichts ist auf den Grund der Selbstliebe bei Claudio die Empfindlichkeit des Ehrgefühls und auf diese seine veränderliche Laune aufgezogen, bei Benedikt und Beatrix die Wähligkeit, die Verachtung gegen das andere Geschlecht, und der wankelmüthige Abfall, der die Frucht der unnatürlichen Ueberspannung dieses Hochmuthes sein muß. Wie sich Was ihr wollt in diese Reihe einordnet, liegt uns hier ob, ausführlicher zu betrachten.

Das Stück ist am 2. Februar 1602 aufgeführt worden, wie man aus dem Tagebuche eines Rechtsgelehrten, Manningham, weiß, der der Darstellung beiwohnte und dem die Aehnlichkeit des Stückes mit Plautus Menächmen und einem italienischen Stücke gl'inganni auffiel; die Entstehung fällt wohl um 1600—1601. Die Quellen, die Shakespeare vor sich gehabt haben kann, sind zunächst eben diese inganni, eine Komödie, die 1547 aufgeführt und 1582 gedruckt ward. Sodann die Novelle Bandellos (II, 36),

die Zwillingsgeschwister (übersetzt in Simrock und Echtermeyers Quellen des Shakespeare), und ein anderes, mehrmals gedrucktes italiänisches Lustspiel, gl'ingannati (comedia degli Academici intronati di Siena), die eine Veränderung der engaños des spanischen Dichters Lope de Rueda sind, eines Stückes, das nach der Novelle von Bandello treuer bearbeitet ist. Außerdem ist in Barnaby Rich's farewell to military profession 1581 eine Novelle von Apollonius und Silla, die denselben Gegenstand, das Verhältniß der vier Liebenden, behandelt. Es ist schwer zu sagen, welcher von diesen Quellen Shakespeare näher stehe, da er ihnen im Grunde Allen gleich fern, und so fern steht, daß man das Verhältniß seines Lustspiels zu ihnen ganz unerörtert lassen kann. Die komischen Bestandtheile von Was ihr wollt sind Shakespeare ganz eigen; die Liebesverhältnisse sind in jenen Novellen und Komödien so flach, so obscön, so in aller Art unähnlich behandelt, daß nur gerade das Aeußerlichste der Verwickelung dem Dichter eine bloße Anregung gegeben haben konnte: jener Zirkel der irrenden Wahlverwandtschaften zwischen dem Herzog der die Gräfin, und der Gräfin die den Pagen, und dem Pagen der den Herzog liebt, bis der Bruder des Pagen dazwischen tritt und die Elemente sich scheiden. Selbst in diesem Verhältnisse sind die Irrungen, die durch die Aehnlichkeit der Zwillingsgeschwister Sebastian und Viola entstehen und die an die Menächmen zurückerinnern, Shakespeares Zusatz. Durch ihn erhält die Handlung größere

Ausdehnung, er setzt sie mit den Vorgängen zwischen Tobias und Andreas in Verbindung, die Verwickelung und die Lebendigkeit wird gesteigert und der Allen unerwartete Schluß, die überraschende und spannende Entwickelung wird dadurch gewonnen, die gegen den ruhigen Ablauf von Wie es euch gefällt eigenthümlich absticht.

Wie glücklich durch diese Verschlingungen die Intrigue gesponnen ist, so liegt doch auf ihr, wie überall in Shakespeares vollendeteren Werken, keine Bedeutung. Der Fortschritt des Dichters gegen die Zeit, wo er die Komödie der Irrungen bearbeitete, läßt sich hier an einem faßbaren Beispiele nachweisen. Jenes war ein eigentliches Intriguenlustspiel; wie viel Unnatur mit dieser bloßen Bestimmung eingegangen war, über wie viele Unwahrscheinlichkeiten man sich wegsetzen mußte, um die dichterische Täuschung nicht zu zerstören, haben wir bei Besprechung des Stückes angedeutet. Hier hat Shakespeare dieß vermieden. Die Aehnlichkeit der Geschwister vorausgesetzt, so ist die Möglichkeit der Verwechslung dadurch erklärt, daß Viola absichtlich die gleiche Tracht wie ihr Bruder angelegt hat; die Wahrscheinlichkeit der Begegnung liegt vor, da Beide, nachdem sie Schiffbruch gelitten, ihrem Stande und ihrer Bekanntschaft nach an dem Hofe des unwirthlichen Illyriens Rettung suchen mußten. Der Unnatur, daß sich dort der suchende Bruder bei der ersten Irrung des gesuchten nicht erinnert, ist hier ganz ausgewichen. Sobald bei der ersten auffallenden Begegnung Antonio vor Viola den

Namen Sebastian nennt, faßt Viola Hoffnung auf ihres Bruders Leben und die Vermuthung des Verhältnisses, das sie im Augenblicke noch nicht aufklären kann. Aber eben dadurch ist auch sogleich die Möglichkeit langer Täuschungen und dadurch eine Bedeutung, die der Intrigue selbst gegeben würde, abgeschnitten. Die Sache, um deren Erkenntniß es uns zu thun sein muß, ist auch hier nicht die Verwickelung, das äußere Gewebe der Handlung, sondern die Handelnden und ihre Natur und Triebfedern, nicht die Wirkung, sondern die Ursache und das Wirkende. Forscht man nach diesem, so verliert man die Aehnlichkeit der Fabel mit der Komödie der Irrungen schnell ganz aus den Augen und entdeckt eher eine Verwandtschaft dieses Stücks mit Verlorener Liebesmühe, wo die Bedeutung der Intrigue so sehr gering und ein so auffallendes Gewicht auf die Motive gelegt war.

Die Erzählung, die Shakespeare unter den verschiedenen, oben genannten Quellen am nächsten lag, ist die bei Rich; daß der Dichter dessen Buch gekannt habe, wird auch von dem neueren Herausgeber desselben in den Schriften der Shakespeare Gesellschaft behauptet. In dem Eingange zu der Novelle von Apollonius und Silla wird nun in diesem Buche der Geschichte eine ganz passende Betrachtung vorausgeschickt, die uns vielleicht auf den Sinn unseres Stückes, auf die Grundansicht leiten kann, aus der der Dichter arbeitete. Kein Kind, heißt es dort, wird in dieser elenden Welt geboren, das nicht, bevor es Mut

termilch saugt, einen Trunk aus dem Becher des Irrthums thut. Worin wir uns am meisten trunken von diesem giftigen Kelche erweisen, das ist in unseren Liebeshändeln. Denn der Liebende ist so dem Rechten entfremdet und irrt so sehr aus den Schranken der Vernunft, daß er nicht fähig ist, schwarz von weiß und gut von bös zu unterscheiden. Wenn einer fragt, was der Grund einer vernünftigen Liebe sei, worin der Knoten aus ächter und wahrer Freundschaft geknüpft ist, so würde der Weise sagen: Gegenliebe. Denn zu lieben, die uns hassen, zu verfolgen die uns fliehen, zu schmeicheln denen die uns zürnen, Gunst zu suchen bei solchen die uns verachten, zu gefallen streben denen die uns beleidigen, wer würde dieß nicht eine Irrliebe nennen, die weder auf Witz noch Verstand gegründet ist? So sollen denn nun in der Novelle die Streiche geschildert werden, die von Dame Irrung einem Manne und zwei Frauen gespielt worden sind. — Hier wäre denn in dem Sinne der Stelle, die wir oben aus Thomas Heywood anführten, die Liebe an sich, wenigstens die Liebe ohne Gegenliebe, als eine Thorheit dargestellt; die Liebenden hätten sich, der Herzog an Olivia, diese an Viola, diese an dem Herzog, wie wir sagen, den Narren gefressen, ohne nur eine Erwiederung zu finden. Aber dieß wäre dann eben wieder nur eine Intrigue, ein Liebeshandel, eine Situation, die in Shakespeare's Augen, um einen dichterischen Reiz zu haben, erst eine psychologische Begründung haben müßte. Seine erste Frage war nach der Art Natur der

Menschen und der Liebe, die sich in die thörichte Irrung einer hoffnungslosen Leidenschaft möglicher- und wahrscheinlicherweise versenken konnte; auf diese Frage fand er in seinen Quellen keinerlei Antwort; die Antwort, die Er in seinem Stücke darauf gab, klärt uns dasselbe nach allen Seiten auf.

Wie in verlorener Liebesmühe, so sind auch in Was ihr wollt zwei verschiedene Schichten der Gesellschaft dargestellt, Charaktere einer feineren Bildung und Karrikaturen, in denen die menschliche Natur mit ihren Unarten wie Unkraut wuchert. Wie wir dort, von den grellen Zeichnungen dieses Schlages ausgehend, leichter den Schlüssel zu den versteckteren Charakteren jener höheren Gesellschaft fanden, so ist dieß auch hier der Fall; diese Figuren sind Shakespeare's Zusatz, und in ihnen gerade muß der Grund, warum er sie zugesetzt und in welche Beziehung er sie zu dem ursprünglichen Theil der Fabel gebracht, um so deutlicher werden. In der Mitte dieser niederen Gesellschaft steht Malvolio. Er ist ein sittenstrenger Puritaner; seine gekreuzten Strumpfbänder bezeichnen ihn als solchen; in seiner Seele gedacht ist es daher eine doppelt arge Zumuthung, daß der Narr in seiner Pfarrerrolle von ihm verlangt, er solle an die Seelenwanderung des Pythagoras glauben. Pedantisch, mehr als haushälterisch, gewissenhaft und treu, ernst und anständig, ist er ein Diener wie er zu Olivias melancholischem Hange, ihrer sittlichen Strenge, ihrer jungfräulichen Rückgezogenheit paßt; sie zieht ihn vor, und er

schmeichelt sich entgegenkommend in ihre Gunst ein, er paßt den rohen Junkern, die der Gräfin Pallast in ein Bierhaus verwandeln, auf den Dienst und macht den Angeber und Zuträger; sein Auge ist überall; den Fabian hat er wegen einer Bärenhetze in Ungunst gebracht; der Schiffmann, der die Viola gerettet, ist kaum gelandet, so hat ihn Malvolio wegen eines Handels in Haft gebracht. Er sieht sich weit über die Umgebung in seiner Herrin Hause erhaben; er hält die Weisen für Narren, die sich an Narren und ihren Späßen ergötzen können, er sieht auf die „schalen Dinger", die Tobias, Fabian, Maria, verächtlich herab, die ihn seiner Achselträgerei, seiner Geziertheit, seiner Vornehmthuerei wegen mit dem bittersten Uebelwollen verfolgen. Er krankt an Selbstliebe, so sagt ihm die Gräfin selbst; er ist auf's höchste von sich eingenommen und hält sich für überfüllt mit Vollkommenheiten; wenn ihm die Gräfin seine unleidlichen Trachten spottend vorrückt, so hält er es für ernstliches Lob. Es ist ein Glaubensartikel bei ihm, daß Alle, die ihn sehen, ihn auch lieben; so hat denn schon früher ein Wort der schelmischen Maria in ihm gezündet, daß Olivia ihr Auge auf ihn geworfen habe. Da sie den Herzog so auffallend verschmäht, so mag ihm dieß ein Beweis mehr sein, daß Er ihrer schwermüthigen Laune besser zusage. Noch ehe ihm Maria den Brief in den Weg legt, mit dem sie seinen maaslosen Eigendünkel sprüchwörtlich machen will, bespiegelt er sich in Aussichten auf den Grafenstand und verliert sich in auf-

geblasenen Einbildungen. Nachdem er den Brief gelesen, kann es ihm kein Zweifel mehr sein, daß Olivia ihm ernstlich sich zu häuten befehle und seine erdekriechende Natur zu verlassen. Er lernt nun den Brief wörtlich auswendig und thut wörtlich was er ihn hieß. Er hält das Glück, in dessen Hafen er in völliger Sicherheit zu steuern meint, für das unmittelbare Werk der Fürsorge Jupiters um seine hochwichtige Person, da ihn in der That nur die schalen Dinger, die er so tief unter sich sah, auf die Sandbank seines Dünkels auflaufen lassen. Die Eigenliebe ist demnach auch in diesem Charakter der Grundzug seines Wesens; sie ist zu dem Grade von Eigendünkel ausgeartet, der da glaubt Alle meistern zu dürfen, weil er sich am Ziele der Vollkommenheit nicht nur, sondern auch des Glückes sieht, das dieser Vollkommenheit gebührt. In Malvolio bildet sich daher dieser Dünkel eine Gegenliebe ein, ohne daß ein Schatten von Wirklichkeit ihm dazu einen Anlaß gegeben hätte, ja ohne daß eine Regung von eigener Liebe dabei auch nur im Spiele wäre. Wie die falsche Ruhmsucht in jenen Zerrbildern Holofernes und Armado, so ist in ihm sein Eigendünkel naturwüchsig in der Art, daß er von sich selbst nichts weiß, durch Nichts zur Selbsterkenntniß oder Besserung zu bringen ist; die Grillen und Thorheiten, die aus ihm entstehen, wachsen riesengroß auf, ob sie gepflegt oder getreten werden.

Das Gegenstück zu dieser Karrikatur ist der Junker Andreas. Er ist das traurige Gemälde von dem, was der

Menſch ohne alle Selbſt- und Eigenliebe wäre, die zwar zu ſo vielen Schwächen auszuarten pflegt. Dieſem ſchlichthaarigen Landjunker beſteht das Leben nur aus Eſſen und Trinken; das Rindfleiſcheſſen, fürchtet er ſelbſt, habe ihn um ſeinen Witz gebracht; wirklich iſt er ſtumpf bis zum Blödſinn, ohne jede Leidenſchaft und ſo auch ohne alle Eigenliebe oder gar Eigendünkel. Er ſieht an dem plumpen Tobias wie an dem gewandten Narren hinauf, als an den Muſterbildern ſtädtiſcher Manieren, und ſucht ihnen ihre Redensarten abzulauſchen; er iſt der Papagei und das ganz gedankenloſe Echo des Junker Tobias; er glaubt Alles zu haben, zu ſein und geweſen zu ſein, was Tobias war und hatte; er plappert ihm nach, und äfft ihn nach, ohne nur ſelbſt das Nachplappern zu verſtehen. Ihn hat der loſe Tobias als einen Werber um Olivia aufgeſtellt, um ihn derweile auszubeuteln; an einen Erfolg glaubt der arme Freier aber ſelbſt nicht und ſteht immer auf dem Sprunge abzureiſen. Er verzweifelt an ſeinen Sitten und ihm tritt der Angſtſchweiß auf die Stirne, wenn er nur mit dem Kammermädchen zu thun hat. Er ſagt dem Junker Tobias zwar auch das nach, daß er auch einmal angebetet worden ſei; aber man ſieht, indem er es ſagt, das dumme Geſicht, das dabei vollends gar nichts denkt. Er iſt nie ſo eingebildet geweſen, ſich von Jemand ernſtlich beachtet zu glauben; das Mistrauen gegen ſich ſelbſt iſt ſo groß in ihm als es klein iſt gegen Andere. Wenn

ihm und Anderen Tobias einzubilden sucht, daß er ein Sprachkenner, ein Hofmann, ein Musicus, ein Tänzer und Fechter sei, so sticht ihn vielleicht, nachdem ihn sein Verführer wider seinen Willen zum Weine geschleppt hatte, der Kitzel auf einen Augenblick, sich selbst ein wenig zu bespiegeln; aber dicht hinter diesem Anfall von einer sehr blassen und geringen Eindildung lauscht immer die Selbstaufgebung und die Geringschätzung aller seiner Gaben. Plumper kann man die Bettelarmuth nicht verhöhnen, als wenn Tobias ihn vorwurfsvoll fragt, ob dieß eine Welt sei, Tugenden zu verbergen! Der Friedensrichter Schaal in Heinrich IV. hatte wenigstens eine Ader von Prahlerei, die doch noch ein Selbstgefühl heuchelt, aber Andreas ist höchstens dem Vetter Schmächtig zu vergleichen, mit dem er auch die Liebhaberei des Bärenhetzens theilt. Durch seine Zanksucht, durch die Händel in die sie ihn bringen, wird seine Apathie und Feigheit nur um so mehr noch an's Licht geschoben; wenn es sein Mentor Tobias nicht thäte, sein Muth würde ihn selbst gegen den jungfräulichen Knaben Viola nicht treiben; gegen einen Malvolio reicht das Höchste seiner Kühnheit dahin, ihm eine Ausforderung zu schicken und dann nicht Wort zu halten! Dieser theuere Mann also, dem Tobias (in der deutschen Uebersetzung) nicht soviel Blut zuschreibt als eine Mücke auf dem Schwanz wegtragen kann, wäre ein trost- und hoffnungsloser Werber nicht wie Malvolio aus Eigendünkel, vielmehr bei völligem Mangel an Allem, was man Liebe, Eigenliebe

oder Gegenliebe nennen könnte. — In einem fein und fern gehaltenen neuen Gegensatze steht zwischen beiden der Junker Tobias, der dem Freunde seine Dukaten und Pferde abnimmt, während er ihn mit der Aussicht auf die Hand seiner Nichte ködert. Ein Trunkenbold, ein derber Realist der gemeinsten Sorte, besitzt er doch eine Schlauheit, die Schwächen der Menschen, die nicht über seinem Gesichtskreis liegen, zu durchschauen; roh und plump in seinen Sitten weiß er doch die Stadtmanieren so weit anzunehmen, um Andreas damit zu imponiren; unverschämt genug, das Haus Olivia's wie eine Kneipe zu misbrauchen und es nicht zu achten, wenn sie ihm die Thüre weisen läßt, weiß er sich doch mit der Dienerschaft im Hause auf gutem Fuße zu halten. Von der hochfliegenden Eitelkeit des Malvolio hat er nichts, aber doch sieht er in plumpem Stolze nicht blos auf Andreas und Malvolio, auch auf den Narren und auf Olivia herab, und von Maria, der einzigen, deren Beweglichkeit ihm den Eindruck einer Ueberlegenheit macht, glaubt er sich angebetet. Seine Eigensucht äußert sich indessen mehr in jener schädlichen Weise, in der Falstaff die untergeordneten Geister als Weißfische, als seine natürliche Beute betrachtete; er macht sich die Schwäche Anderer zu Nutze, um ihnen betrügerische oder neckische Streiche zu spielen. Darin unterstützt und übertrifft ihn Maria, mit der er sich in der gemeinsamen Verschwörung gegen Malvolio verbündelt; sie umstrickt ihn schlau und schmeichelnd, und die leichte Spinne trägt die schwere

Fliege als Beute, als ihren Ehemann davon. Der Eine, der mit seinem vornehmen Dünkel oben aufstrebt, geht seiner eingebildeten Hoffnung verlustig, der Andere, der mit rohem Dünkel auf seine Umgebung herabsieht, wird halb ohne seinen Willen und unverhofft der Fang einer witzigen Dirne weit unter seinem Stande, die nun ihre Klugheit versuchen wird, ihn in der Ehe mit besserem Erfolge als vorher zu besseren Sitten zu überreden.

Ganz so nun wie in Verlorener Liebesmühe die Karrikaturen des burlesken Theils der Komödie neben eine Reihe von Charakteren gestellt sind, in welchen dieselbe Untugend, die dort als ein wildes Naturgewächs üppig in wunderliche Gestalten schießt, unter der Hülle feiner Bildung unkenntlich im Schein, im Wesen nicht so unähnlich, verborgen liegt, so ist es auch hier. Auf dieselbe Olivia, zu der sich Malvolio's Gedanken in lächerlicher Art versteigen, hat Augen und Herz auch der Herzog Orsino gerichtet, ein Mann, der mit persönlichen Ansprüchen und Vorzügen so ausgestattet ist, daß er von Malvolio durch einen noch größeren Abstand getrennt erscheint, als in jenem Stücke der König von Navarra von Armado. Olivia selbst, die sich kalt von ihm abwendet, findet ihn tugendhaft, edel, von unbefleckter Jugend, frei, gelehrt, tapfer, schön und reich. Sein Gemüth, ganz ausgefüllt von der Liebe zu Olivia, scheinen grundtiefe Empfindungen voll der heiligsten Zartheit und Wahrheit zu bewegen. In Schwermuth versenkt flieht er alle lärmende Umge-

bung; die Jagd und jede andere Beschäftigung ist ihm lästig; in Allem unstät und launig, scheint er diese Unbeständigkeit durch das dauernde Gleichmaas seiner Liebesgefühle gut machen zu wollen. Ihnen die feinste und stärkste Nahrung zu geben, ist seine einzige Thätigkeit, indem er die Einsamkeit der Natur aufsucht und sich mit Musik umgibt. Aus dem Hause der Gräfin zieht er den Narren an, der ihm mit seiner klangvollen Stimme Lieder von verzweifelter unerwiederter Liebe singt. Eine weiche poetische Seele, hat der Herzog mit zartem Sinn die Gattung des Volkslieds aus der Spinnstube zu seinem Liebling gemacht, das ausgesuchteste und einfachste an rührender Kraft, was die lyrische Kunst der Liebe geschaffen hat; er schwelgt in dem Genusse dieser sanften innigen Weisen, die wie ein Echo des Herzens sind, bis zur Uebersättigung fort. Dieser Hang bis zum Aeußersten zu gehen in seiner Liebe, seinem Trübsinn und allen Neigungen, die dem herrschenden Affekt in ihm gleichartig und anpassend sind, spricht sich in Allem aus, was der Herzog thut und sagt. Seine Begierden verfolgen ihn wie Hunde und hetzen ihn müde; er liebt, wie seine Botschaft bestellt, „mit Thränenflut der Anbetung, mit Stöhnen, das Liebe donnert, und mit Flammenseufzern.“ Er selbst nennt seine Liebe edler als die Welt; er vergleicht sie mit der unersättlichen See; keine andere Liebe, am wenigsten die eines Weibes, soll der seinigen ähnlich sein; er trägt sie überall zur Schau, durch Boten, vor Musikanten und Begleitern, die See-

leute wissen davon zu erzählen. Aber eben dieser Hang der Uebertreibung reizt uns an, in die Aechtheit dieser ächtesten Liebe näher zu spähen. Es scheint fast, als ob der Herzog in seine Liebe mehr verliebt sei, als in seine Geliebte; als ob er sich in eine unfruchtbare Leidenschaft, wie Romeo zu Rosalinden, mehr in Gedanken vergrübelt als im Herzen wirklich versenkt habe; als ob seine Liebe mehr ein Erzeugniß seiner Phantasie als eines ächten Gefühles sei. Es macht uns stutzig, daß er gerade dem, was er in einem Anfall eigenliebiger Anpreißung seiner Liebe gegen die Liebe des Weibes sagte, in einem ruhigen sinnigen Momente selber widerspricht, wo er an Viola sagt, daß die Liebe der Männer unsteter sei als die der Frauen, sehnsüchtiger wohl, aber darum doch wankelmüthiger, schneller verloren und abgenutzt. So ist es mit der seinen. Mit ihrer Liebe recht wichtig zu thun, sich mit ihr recht viel zu wissen und zu dünken, das ist wohl der Männer Art oder Unart. Viola sagt ihm, was ganz sein Fall ist, die Männer machten mehr Worte mit ihrer Liebe, sie sagten und schwüren mehr, aber ihre äußeren Bezeugungen seien größer als ihre Meinung, sie zeigten sich reich an Gelübden und arm an Liebe. Olivia mußte das durch alle die dringenden Werbungen des Herzogs durchfühlen; sie nennt seine Liebe Ketzerei und wendet sich in voller Kälte von dieser Scheinglut ab. Sie sieht ihn senden und hört wie er sich sehne, aber in eigener Bewegung für seine eigene Sache sieht sie ihn nicht. Sie hört einen Anspruch erheben, aber

sie findet kein Verdienst; es sei denn das des höheren Standes, und diesen Vorzug gerade verschmäht sie in dem Herzog. Sollte sie nicht aus der Ferne selbst den seinen Dünkel des fürstlichen Bewerbers aus seinen Botschaften herausgehört haben, mit dem er auf seine Liebe pocht: sie könne keine Weigerung und Zögerung ertragen; es könne auf sie nicht abschlägig geantwortet werden? Mochte sie nicht gerade diesen Standeston verschmähen, in dem er ihr sagen ließ, er schätze nicht Landbesitz und achte nicht ihr Vermögen? Klang ihr nicht aus allem dem der Accent durch, als meine der Herzog, es könne und dürfe ihm und seiner Liebe gar nicht fehlen, als gründe er seine Ansprüche mehr auf seinen fürstlichen Rang noch als auf die Vornehmheit seiner Liebe? Sie ist doch sonst von Kälte und Verachtung sehr entfernt; etwas mußte also ihr stolzes Verschmähen gerade in der Natur des Herzogs herausfordern, und man wird fühlen, daß er ihr in der That gerechte Ursache dazu gab.

Wie durch diese Selbstbespiegelung einer Liebe, durch dieß schwermüthige Verweilen auf einer unbestimmten Sehnsucht, durch diese verzärtelnde Pflege einer selbstgefälligen Leidenschaft und die matte Unthätigkeit, die dadurch erzeugt wird, Ziel und Gegenstand der Sehnsucht gerade verfehlt wird, zeigt das Beispiel Orsino's; und der Dichter hat nicht versäumt, diese Anschauung oder Lehre durch einen schlagenden Gegensatz noch eindringlicher zu machen. Der Narr hat die Krankheit des Herzogs nicht

weniger durchschaut als Olivia und er gibt ihm ein vortreffliches Heilmittel dafür an. Solche Leute, sagt er, würde er auf's Meer schicken, daß ihr Geschäft Alles sei und ihr Zweck überall; das mache immer selbst aus Nichts eine gute Reise. Er würde die Naturen also, die sich in eine einzige stetige Neigung alles Andere vergessend vertiefen, gerade in das Element des Abenteuers stoßen, um sie das Vergrübeln auf Einen Zweck vergessen zu machen, um sie in natürlichem Gehenlassen von dem schwerandächtigen Dienste Eines Abgottes zu erlösen, um ihnen die Frische wiederzugeben, die den Mann selbst in Liebesgeschäften schneller, ja mühlos zum Ziele kommen läßt, wo die weichlichen Angelobten der Liebe ihres Zwecks verlustig gehen. Dieß hat Shakespeare an dem jungen Sebastian anschaulich gemacht. Denn Er ist ganz ein solcher im Gemüth freier, unversehrter, jungfräulicher Jüngling, der mit seiner Schwester abenteuernd, augenscheinlich ohne allen bestimmten Zweck, eine Seereise unternahm, Schiffbruch litt, in dem Schiffbruch sich als einen Menschen von Muth und Hoffnung, umsichtig in der Gefahr bewies, der auf's Land geworfen um seine Schwester voll Zärtlichkeit trauert, aber wie seine Schwester darum doch schnell und praktisch einen Plan seiner nächsten Zukunft ergreift, der immer und überall schnell entschlossen, rüstig, nie ermüdet, von freiem Geiste und von freier Hand erscheint. Harmlos, dem Glück und seiner guten Natur vertrauend nimmt er von seinem Schiffmanne eine Börse an, ohne zu wissen wie er sie er-

statten solle, er macht aus ihr freigebige Geschenke nur um einen lästigen Gesellschafter los zu werden; unversehens in ein Abenteuer der sonderbarsten zauberischsten Art verwickelt geht er mit hellen Sinnen um sich spähend hinein; in die Händel der Junker gezogen gibt er auf Einen Streich die gebührenden Schläge zurück und beweist der Olivia, daß er sie von ihren wüsten Gästen zu befreien wissen werde. Welchen Zauber solch eine frische und siegreich auftretende Natur ausübt, soll nicht Olivia allein erfahren. Der Dichter hat dafür gesorgt, daß der Gräfin ihr instinktives Gefühl nicht für weibliche Schwäche ausgelegt werde; denn Männer von starker Natur theilen es ganz mit ihr. Der derbe Schiffshauptmann Antonio ist ganz von einem solchen blinden Zug der Freude und Liebe zu diesem Jüngling hingezogen, er weilt um ihn, trotz der Gefahr der er sich in der ihm feindlichen Stadt aussetzt, er macht sich aus dieser Gefahr ein Vergnügen um seinetwillen, er gibt ihm seine Liebe ohne Gränze und Rückhalt; er selbst nennt es einen Zauber, was ihn zu dem freudigen, gewürfelten Jünglinge hinzog.

Ein weiblicher Gegensatz gegen den Herzog und seine anspruchvolle von sich selbst eingenommene Liebe ist Viola in ihrer anspruchlos bescheidenen Natur und ihrer stillen eingezogenen Leidenschaft. Sie ist nach dem Zeugnisse ihres Bruders von Allen schön gefunden, auch der Herzog findet ihre Lippen sanft und roth wie Diana's, und ihre weiche helle Mädchenstimme fällt ihm auf, da er sie im

Pagenkleide sieht. Daß ihre Seele schön sei, sagt Sebastian, müsse selbst der Neid gestehen. Sie ist von der harmlosen Natur ihres Bruders, selbst im Unglücke unternehmend, von freiem, heiterem Sinne, gewandt von Geist, wo ihn die Gelegenheit herausfordert; aber weit vortretender ist der Umfang ihres Gemüths und die stille Bescheidung der weiblichsten Natur. Als sie verschlagen und verarmt an den Strand des ungastlichen Illyriens getrieben wird, ist ihr erster Wunsch zu Olivia zu gehen, um der Welt entzogen zu werden; da sich dieß unthunlich zeigt, geht sie in Männertracht zu dem Herzoge, den sie im elterlichen Hause wenigstens dem Namen nach hat kennen gelernt. Sie ist kaum bei ihm, so gewinnt sie des weichmüthigen Verliebten Gunst und volles Vertrauen; sie soll seine Botschaften zu Olivia bestellen; aber sie selbst faßt eben so schnell eine Neigung zu dem Herzog; sie möchte ihn zum Gatten haben, und sie gesteht es sich selbst nur in Einem flüchtigen Seufzer. Eine ernste Hoffnung auf ihn zu fassen, fällt ihr nicht ein; sie richtet ihre Bestellung mit dem treuesten Pflichtgefühle aus. Sie könnte sich durch die schnöde Begegnung, die ihr in Olivia's Haus widerfährt, so leicht abweisen lassen, aber sie thut es nicht; sie bricht nach dem strengen Auftrag ihres Herrn sogar ein wenig über die Schranken der Höflichkeit hinaus, um zu ihr zu gelangen. Ihr Wunsch und Interesse ist es freilich auch, die Geliebte ihres Geliebten von Angesicht zu sehen. Sobald sie ihre Schönheit erkennt, sinkt der muthwillige

Ton, in dem ihre Unterhaltung begann, zu bewegtem Ernste herab. Sie findet keinen Sinn in der Verschmähung einer so peinvollen Liebe, wie die des Herzogs ist; sie sagt Olivia, was sie an des Herzogs Stelle thun würde, um ihr nicht Ruhe und Rast zu gönnen:

> Ich baut' an eurer Thür' ein Weidenhüttchen
> und riefe meiner Seel' im Hause zu;
> schrieb fromme Lieder der verschmähten Liebe,
> und sänge laut sie durch die stille Nacht;
> ließ euren Namen an die Hügel hallen,
> daß die vertraute Schwätzerin der Luft
> Olivia schriee. —

Das war es gerade was der Herzog nicht gegen Olivia that; er ließ sich Lieder singen und sagen und ließ ihren Name durch das Gerücht herumtragen, er führte zurückgezogen ein todgleiches Leben, aber von einem Leben in seiner Liebe ward Olivia selber nichts gewahr. Und eben das was Viola als Mann und als Liebender thun wollte, das that sie selbst in Beziehung zu dem Herzoge, nicht in dem Maaße wie sie es hier von dem Manne sagt, nicht in der lauten Weise, wie sie es Männerart findet, nicht so vordringend und angreifend, aber desto inniger und sinniger in schweigender Geduld. So hatte sie ja ihr Weidenhüttchen mitten in das Haus gebaut, „wo ihre Seele wohnt", aber sie hütet es in stiller Ergebung und ohne jeden Anspruch. Der Mann, der über Olivia nichts vermag, nimmt ihr mehr und mehr das Herz ein; seine Worte treffen sie, die sie hört, von ihm den sie kennt, ganz

anders als die entfernte Olivia seine Botschaften; dazu spricht er aus seiner hoffnungslosen Lage, die der ihrigen ähnlich ist, ihr Herz weit inniger an. Leise schleicht sie sich, selbst als Knabe verkleidet, dagegen wieder in des Mannes Herz; sie weiß meisterhaft von der Leidenschaft zu sprechen, die ihn quält, und seine feinsten Bemerkungen finden bei ihr Verständniß und Auslegung; ihre treue Hingebung fesselt ihn desto mehr, je weniger er eine Erwiederung für seine lebhaften Gefühle anderwärts findet. Sie thut dabei aber für ihre Liebe, was ein Weib ihrer Natur in dieser Lage nur immer thun kann. Sie könnte in ihrer Aufrichtigkeit so weit gehen, daß sie der Olivia ihr Geschlecht entdeckte; aber zu diesem Heroismus treibt sie weder ihre Natur, noch läßt sie ihre Liebe dazu gelangen; sie begnügt sich, dem Schicksal die Entwirrung dieses Knotens zu überlassen. Dem Herzoge weiß sie indessen zuzuraunen, daß sie nie ein Weib so lieben werde wie ihn; und in einer guten Stunde sagt sie ihm für den Fall, daß das Geheimniß ihrer Verkleidung je zu Tage kommen könnte, die Geschichte ihrer demüthigen Anbetung, vor der seine Liebe tief beschämt stehen muß. Dieß kann so klingen, als ob sie dieß absichtlich schlau so anlegte. Aber so ist es nicht. Sie ist durch Orsino's Reden über das flüchtige Verblühen der Frauen bis in die innerste Seele gerührt und getroffen, der Narr singt dann ein tiefbewegliches Lied voll Todessehnsucht; dann gibt ihr der Herzog seine neuen Aufträge in neuen Ausdrücken der Ueberschweng-

lichkeit seiner Liebe. Da sagt sie ihm voll Bewegung die Geschichte einer vorgegebenen Schwester, deren Leben ein leeres Blatt war; die eine Liebe barg und Verheimlichung wie den Wurm in der Knospe an ihren Wangen nagen ließ; die in bleicher Schwermuth saß wie die Geduld auf einem Denkmale, im Grame lächelnd. Sagt, fragt sie ihn, war das nicht Liebe? und gleich darauf bricht sie von Thränen überwältigt ihre Rede ab und geht. Der Ausgang des Verhältnisses bedarf nach dieser Scene, einer der schönsten die Shakespeare geschrieben hat, wohl keiner Rechtfertigung! Als sich Orsino zuletzt persönlich in Bewegung setzt und von Olivia zurückgewiesen wird, springt seine flache Liebe zu ihr plötzlich in Haß und Eifersucht um; er will ihren Liebling seiner Rache opfern und willig bietet sich das Opferlamm dem Messer. Er muß nun erfahren, daß Olivia mit diesem Liebling vermählt sei, da wirft sich sein Haß vorübergehend auf Viola. Nun ist dieß liebebedürftige Herz für einen Augenblick ein „leeres Blatt“; wie sich dann plötzlich die Dinge aufklären, tritt auf ihm die edle Schrift, mit der sich Viola in dieß Herz geschrieben, in vollem Glanze heraus. Den ganzen Zauber dieses Wesens kann die Spielerin noch in der letzten Scene fast nur in stummem Spiele entfalten, wo sie sich voll weiblicher Scham erst sträubt das Geständniß ihrer Verkleidung zu machen und dann von des Herzogs Werbung beseligt wird, der von ihr plötzlich bescheidene Liebe und ihre Sprache erlernt hat.

Zwiſchen den drei zuletzt gezeichneten Figuren ſteht nun Olivia als der Mittelpunkt der ganzen Handlung in einem weniger einfachen Charakter; das Verhältniß deſſelben zu dem eigenliebig vornehmen Zuge in dem Charakter des Herzogs iſt ungemein ſubtil und zart geſponnen. Wie man ſie gleich im Eingange kennen lernt, ſchließt man aus ihrer Haltung auf ein Weib von nicht gewöhnlicher Energie. Sie hat den Tod ihres Vaters und Bruders zu beklagen; ſie will ſieben Jahre verſchleiert gehen, um den Letztverſtorbenen im Gedächtniſſe zu behalten; von Schwermuth gedrückt, trauert ſie in klöſterlicher Zurückgezogenheit, die Geſellſchaft der Männer hat ſie gleichſam verſchworen. Die Kraft der Gefühle, die zu ſolchen Entſchlüſſen beſtimmt, die Strenge der Sitte, die ſich zutraut ſie auszuführen, iſt über ihr ganzes Weſen gebreitet. Sie iſt eine hohe Frau von freiem und ernſtem Geiſte; nicht in der Stimmung, die Scherze eines Boten zu ertragen, aber wohl fähig, die bedeutungsvollen Stiche ihres Narren nachſinnend hinzunehmen; nicht männiſch genug geſchaffen, dem wüſten Verwandten, der ihr Haus belagert, mit mehr als Worten die Thüre zu weiſen, aber ſorgſam bedacht, die Ordnung durch ihren puritaniſchen Hausmeiſter zu erhalten und in verſtändigem und geſetztem Weſen dem Haushalte vorzuſtehen. In ihrem Siegel führt ſie die keuſche Lucretia; um ſeines tugendhaften Dienſteifers willen hält ſie einen Malvolio in Ehren; my mouse of virtue iſt das Lieblosungswort, mit dem ſie der Narr belegt; den ſittenſtrengen Cha-

rakter, den dieſe Eigenheiten andeuten, behauptet ſie in verſchiedenen Zügen; ſie iſt ein Feind aller modiſchen Trachten, aller äußeren und inneren Schminke; wenn ſich Viola nur ihren Diener nennt, findet ſie das eine niedere Schmeichelei. Dieſe Strenge ihrer Tugend könnte in einem Temperamentsfehler gelegen ſcheinen. Die Art und Weiſe, wie ſie den Werbungen des Herzogs den Rücken wendet, kann auf Stolz und ſelbſt auf eine Härte ſchließen laſſen, die eine eiſige Kälte in ihr vorausſetzen; dieſe Vorwürfe werden ihr von Orſino und Viola gemacht. Aber in der Stellung, die ſie ſich zu dem Herzoge gegeben hat, ſind doch auch die Grundſätze zu erkennen, die einem ſo angelegten Charakter zukommen. Sie läßt den Herzog die Kälte, die in ſeinen ſcheinbar feurigen Anträgen liegt, wieder empfinden durch ihre froſtige Abweiſung; ſie ſetzt dem Standesſtolze einen würdigen Charakterſtolz entgegen und ſcheint als das Hauptmotiv ihrer Weigerung den Entſchluß geltend zu machen, nicht über ihren Stand heirathen zu wollen; ſie iſt nicht ohne Gründe dem Herzog abgeneigt, ſie hat in ſeinem Herzen geleſen und ſeine Liebe nicht rechtgläubig gefunden. Dennoch miſcht ſich in dieſen gerechtfertigten Stolz in der Form der Zurückweiſung etwas ebenſo Ungerechtfertigtes, als in die Form von Orſinos Werbungen; die Worte, die ſie ſelbſt zu dem Herzog perſönlich ſpricht, zeugen von einem Widerwillen, der ſich in grauſamer Härte äußert; ſie hat nicht ſo geprüft, um den Herzog ſo zu kennen, wie die prüfende Viola ihn kennt, die

deßhalb ihren Stolz nicht begreift und ihr die rächende Vergeltung einer ähnlichen Verschmähung wünscht. Dieser Wunsch geht auf der Stelle in Erfüllung durch diese Viola selbst und den bösen Feind, der in ihrer Verkleidung lauert; Olivia's Stolz soll zu einem ähnlichen Falle kommen, wie der des Herzogs durch sie; dieser geht in einer gekünstelten Leidenschaft, die von seinem Standesstolze etwas beeinträchtigt erscheint, seines Gegenstandes verlustig; sie geht in einer plötzlich erwachenden Leidenschaft, die in ihrer Heftigkeit all ihren Charakterstolz überwindet, in dem Gegenstande nur eine Zeit lang irre. Sobald Viola aus der Tiefe ihrer innersten Erfahrung die Wege genannt hat, die sie an Orsino's Stelle gehen würde, da schlägt dieser liebeathmende Ton sogleich Feuer in Olivia's verwaistem Herzen; derselbe Strahl, der in Viola gezündet, trägt dieselbe Flamme in sie über, sie wird plötzlich unruhig und zerstreut, fragt nach des Dieners Herkunft, wendet keinen Blick mehr von ihm, sendet ihm einen Ring nach und ladet ihn ein, wiederzukommen. Daß sie nicht hochmüthig von Natur ist, kommt hier plötzlich zu Tage; daß sie nicht kalt ist, beweisen diese lodernden Flammen; selbst von der sinnigen, tief weiblichen Natur, in der Viola ihre Liebe trägt und verbirgt, ist sie weit entfernt. Mit derselben Schärfe vielmehr, mit der sie vorher die Abneigung gegen Orsino ausgesprochen hatte, verfolgt sie jetzt diese erwachende Leidenschaft; dort wie hier ist sie von Einer energischen Empfindung überwältigt und sie geht ihr thätig handelnd nach, weit entfernt, sie

geduldig zu tragen wie Viola. Wie diese, thut sie die fatalistische Aeußerung: sie wolle die Geschicke walten lassen; aber in demselben Augenblicke führt sie den Geschicken viel eingreifender als Viola die Hand, indem sie dieser den Ring nachschickt. Der Viola gelingt es, ihre Liebe in peinlicher Verheimlichung zu tragen, aber Olivia muß gestehen, daß eine mörderische Schuld sich nicht schneller zeige als eine Liebe, die sich verbergen möchte. Sie springt von dem einen Extreme einer etwas gespannten Melancholie und Entsagung zu dem andern einer feurigen Leidenschaft über. Es wird wahr, was der Herzog vorausgesehen hatte: die um einen Bruder so zärtlich trauerte, werde einmal den Herrn ihres Herzens mit einer unendlichen Liebe umfassen. Witz und Verstand, Tugend und Ehre, Stolz und Selbstgefühl, Nichts ist vermögend in ihr, diese Leidenschaft zu meistern. Mit offenem Auge und Ohre hätte sie der ganzen Irrung entgehen müssen, ihr Herz so an unrechter Stelle zu verlieren. Ihre sittliche Natur kämpft mit ihrer Liebe und sie forscht ängstlich, ob Viola unvortheilhaft von ihrer Ehre denkt. Da sie verschmäht wird, tritt ihr Stolz mit auf die Seite ihrer Ehre, ihres Standes, ihres Verstandes, die miteinander gegen diese Leidenschaft sprechen: So ist es, sagt sie, sich zusammenraffend, ja wohl wieder Zeit zu lächeln. Bis hierhin könnte man glauben, es spiele auch in ihre Liebe, wie in die des Herzogs, etwas von einem Standesstolze ein, und sie werbe rücksichtslos und des Erfolges sicher um den niedriger gestellten Pagen,

als könne es auch ihr nicht fehlen, und sie ziehe sich nun plötzlich erkaltet zurück, wie der Herzog von ihr. Allein hier eben soll sich zeigen, daß ihre Leidenschaft von einem anderen Metalle ist als die des Herzogs. Selbst die letzte Waffe gegen ihr übermächtiges Gefühl, ihr Stolz, ist stumpf geworden; sie sieht ihren Fehler ein, aber er spottet halsstarrig jedes Tadels; ein böser Feind wie Viola, gesteht sie, würde sie zur Hölle locken; sie liest Stolz auf ihrem Angesichte, aber sie findet, er kleide sie schön; sie möchte den verschmähenden Jungen sogar mit Bestechung erkaufen. Man sieht wohl, hatte sie in ihrer Stellung gegen den Herzog etwas von dessen Stolze in ihrem Charakter entwickelt, so entfaltet sie jetzt in dieser brausenden Leidenschaft zu einem Diener, den sie kaum kennen gelernt hatte, etwas von dem abentheuerlichen, kühnen Charakter des Sebastian, mit dem sie einerlei Glück zusammenbringt. Gesuchte Liebe, sagt sie, ist gut, ungesucht gegebene ist besser. Die letztere findet Sebastian bei ihr und auch sie bei Sebastian, obgleich sie sie redlich gesucht zu haben sich bewußt war. Es ist freilich ein reiner, den bis dahin streng psychologischen Gang unterbrechender Zufall, daß sie auf Sebastian trifft, doch hat ihn der Dichter vortrefflich benutzt, uns das Unwahrscheinliche des Verhältnisses übersehen zu machen. Sie trifft ihn in Aufregung, in Zorn, in Sorge um sein Leben; sie muß glauben, auch Er, ihr vermeinter Cesario, sei in der ähnlichen Aufregung; die Händel mit den rohen Gesellen, muß es ihr scheinen, haben die männlichere, kräfti-

gere Natur erst in ihm hervorgerufen, die sie nicht an ihm kannte; desto besser muß er ihr jetzt gefallen. Sie findet den bisher so Widerspenstigen jetzt plötzlich geneigt, das muß sie berauschen. In ihrem „zerstreuenden Wahnsinne", wie sie ihren Zustand selber nennt, vergißt sie nun jedes Geschäft, nur nicht ihrer Würde und ihres edlen Benehmens; eifersüchtig und zweifelnd in ihrer Seele, fesselt sie den unverhofft gewonnenen Liebling durch das Band der Ehe unauflöslich an sich. Für das Ausschweifende in diesem ganzen Siegeslaufe ihrer Liebe muß sie noch einen Moment der Angst und Beschämung ausstehen, aber der Zuschauer weiß bereits, daß dieser kühnen Leidenschaft, die jeden Stolz, den Stolz des Standes, selbst den der Verschmähung, die von Verschmähung herausgefordert ward, in ihr völlig getilgt hat, die Palme des Sieges und des Glückes gesichert ist.

Es bleibt uns übrig, ein Wort über den Narren Feste zu sagen, dem der Dichter in diesem Stücke eine ganz eigenthümliche Stellung gegeben hat. Er steht ganz außer aller Handlung, außer dem Spiele des Zufalls und der Leidenschaften, die in dem Stücke in Bewegung sind. Man könnte fast glauben, er sei nur durch die verschiedenen Scenen geschlungen, um den witzigen Unterhalter, wie er sich selbst nennt, den Wortverdreher zu machen, oder gar, es sei seine Rolle einem beliebten Sänger, was man sagt, auf den Leib zugeschnitten. Es ist auffallend, daß in allen Lustspielen, die wir an dieser Stelle durchgangen sind, ja in sämmt-

lichen Shakespeare'schen Stücken um diese Zeit, in Heinrich VIII., in Maas für Maas, in Hamlet, Othello, Cäsar, das musikalische Element hereintritt. Die Blackfriargesellschaft mag um diese Zeit mit Sängern und Componisten in einer glücklichen Verbindung gewesen sein; so hat man nachzuweisen gesucht, daß in Viel Lärmen um Nichts, wo dem Balthasar ein Gesang in den Mund gelegt wird, und wo die Folioausgabe von 1623 statt Balthasars den Namen des Sängers, Jack Wilson, nennt, dieser Sänger kein Anderer als ein bekannter John Wilson, später Doktor der Musik in Oxford, gewesen sei. So erscheint nun hier der Narr als ein Sänger von Profession, der Liebeslieder von heiterer und tragischer Natur, schnurrige Jigs und herzzerreißende Kanons mit gleicher Virtuosität singt. Neben dem ist er als ein sorgloser munterer Bursche, der sich um nichts kümmert, mitten in die vielgeschäftige Gesellschaft gestellt, ein kluger Thor unter viel thörichten Klugen. Kein anderer Narr bei Shakespeare ist sich seiner Ueberlegenheit so bewußt wie dieser. Er sagt es gar zu oft und beweist es noch öfter, daß seine närrische Weisheit in der That keine Narrheit ist, daß es ein Misverstand ist, ihn einen Narren zu nennen, daß die Kapuze den Mönch nicht macht, daß sein Gehirn nicht buntscheckig ist wie sein Kleid. Der Dichter hat des Narren Thun und Reden in diesem Stücke nicht in einen Hauptbezug zu dem Einen Hauptgedanken des Stückes gebracht, sondern ihn mehr den einzelnen Personen in einzelnen Aeußerungen gegenübergestellt. Es ist in die-

sem Stücke, wo jene lehrreiche Stelle steht, nach der des Narren schwieriges Amt es erfordere, daß er Zeit, Ort, Personen, mit denen er scherzt, wohl kennen und seine Pfeile auf jede Schwäche richten müsse; genau diese Rolle hat Shakespeare den Narren hier spielen lassen. Er ist auf alle Sättel gerecht, wie er sagt, ein Mantel für jedes Wasser; er lebt mit Allen nach ihrer Art, ihre Schwächen kennend, ihre Natur beachtend, auf die Stimmung des Augenblickes achtsam gerichtet. Wenn Jemand, Viola oder der Herzog, seine Gebieterin sprechen will, so weiß er anmuthig zu betteln; wenn er dem melancholischen Herzog singt, so weist er eine Belohnung ab; er verbittet sich's auch, sein Betteln ihm als Habsucht auszulegen. Er rühmt sich, ein guter Haushälter zu sein, aber in der lüderlichen Gesellschaft der Junker treibt er es auch einmal ein wenig toll; nicht so toll doch wieder, daß er ihnen auch ihre blutigen Streiche hingehen ließe. Er weiß wie die Zeit und den Ort so auch die Person scharf zu unterscheiden. Mit den natürlichen, den frischen, freien Naturen, mit Sebastian, mit Viola kommt er sogleich auf einen freundlichen Fuß. Dem Malvolio tränkt er dagegen die Verachtung ein, mit der er von ihm und seinem Handwerke spricht; er spielt ihm, obwohl in unschuldigerer Entfernung, den bösen Streich mit, der seinen Dünkel heilen soll, und er sagt es ihm, nachdrücklich warnend, für Wiederholungsfälle. Dem Andreas spricht er grellen Unsinn vor, der ihn entzückt; daß er dem groben Junker Tobias für keinen Fuchs gilt,

weiß er, deſto ſchlauer und behaglicher ſieht er der Maria zu, wie ſie dem Tölpel von ſehr ſchwacher pia mater ihren Köder legt, und er preist ſie für die witzigſte ihres Geſchlechtes, wenn ſie ihm das Trinken abgewöhnen könne. Seiner Herrin Olivia iſt er als ein überkommener Angehöriger des Hauſes treu ergeben; die Ueberſpannung ihrer anfänglichen Melancholie misbilligt er; den Handel zwiſchen ihr und dem Herzoge bezeichnet er nicht undeutlich als thöricht; das ſich entſpinnende Verhältniß zu Viola-Sebaſtian begünſtigt er. Des Herzogs veränderliche Gemüthsart durchſchaut er ſcharf und rückt ſie ihm beißend, obwohl gutmüthig, auf; zugleich gibt er ihm, was wir vorhin ſchon anführten das Heilmittel an, das ſo genau den Schlüſſel zu dem inneren Verhältniſſe der liebenden Charaktere angibt. Inſofern kann der Narr, geſchickt geſpielt, immerhin ein Wegweiſer durch die bedeutſameren Punkte dieſes Luſtſpieles werden.

Neben den luſtigen Weibern und der Widerſpenſtigen iſt Was ihr wollt das reinſte und heiterſte Luſtſpiel, das Shakeſpeare geſchrieben hat. In die Irrungen, Verlorene Liebesmühe, Wie es euch gefällt, Viel Lärmen um Nichts, ſpielen überall tragiſche Momente herein. Hier iſt nichts dergleichen; ſelbſt das ſentimentale, anfangs etwas elegiſche Verhältniß der Liebenden nimmt bald durch die Irrungen zwiſchen Sebaſtian und Viola eine heitere Wendung. Auf dieſem Grunde hebt ſich dann der burleske Theil der Komödie ab, der an Uebermuth und Muthwille ſo weit

geht, daß Fabian selbst andeutet, es werde der Dünkel des Malvolio, auf dem Theater vorgestellt, eine unwahrscheinliche Erdichtung scheinen, und daß er die Albernheit des Junkers Andreas zu einem Schwank am Fastnachtsabend geeignet nennt. Für den Abend, der den Fasching einleitet, für den Dreikönigabend, war denn das Stück auch nach dem Titel bestimmt, eine Zeit, wo man damals in England, wie noch heute bei uns, Bohnenkönige kooste, in Familienzirkeln schnurrige Hofhaltungen spielte, auf den Theatern eigene Maskenspiele aufführte. Für solch eine tolle Zeit sind denn hier tolle Späße wie zur Auswahl geboten. Auch ist das Stück einen hinreißenden Eindruck der tollsten Lustigkeit zu machen vollkommen ausgestattet. Auf der deutschen Bühne haben wir das Stück vor vielen Jahren fein und vortrefflich, vor kurzem roh und abscheulich aufführen sehen. Richtig aufgefaßt und von Spielern dargestellt, die selbst auch in der Karrikatur die Linie der Schönheit nicht verfehlen, macht es eine unglaubliche Wirkung. Aber uns Deutschen entgeht für die Aufführung solcher Stücke die englische Tradition und vor Allem die Leichtigkeit der Bewegung und die Entfernung von allem gekünstelten und gezierten Schauspielerwesen. Bei der Darstellung Shakespeare'scher Lustspiele ist auch heute noch auf der englischen Bühne Alles in der lebendigsten Beweglichkeit, und jeder Schauspieler wie in seiner häuslichen behaglichen Natur. Schon daß dort kein Souffleur einflüstert, zwingt die Spieler zu einem Besitz ihrer Rollen, der es ihnen erleichtert,

das, was sie darzustellen haben, gleichsam mehr zu leben als zu spielen. Das Verschleppen der Antworten, das schwerfällige Dehnen leichter Scenen, die nur vorüberfliegen sollen, fällt so weg; in des Redenden Endwort fällt die Antwort des Erwiedernden schon ein; der Abgang von der Bühne ist so, daß die Sprecher mit der letzten Sylbe hinaus sind; mit dem Weggange wechselt die Scene und beginnt die neue; die Zwischenakte ganz wenige Minuten; so rauscht ein solches Stück rasch an uns vorbei und reißt uns mit; die scharfe Zeichnung jeder einzelnen Situation prägt es uns gleichwohl tief in die Seele. Aber dazu muß selbst jede Nebenrolle von geschickten Spielern gegeben werden; die Spielenden müssen nicht eine Secunde müßig sein; sie müssen nach der Natur jedes Augenblickes im Hergang der Sache stehen, auch die schweigenden Zuschauer der Handlung, auch die Statisten. Woran aber in Deutschland fast immer die Shakespeare'schen Stücke scheitern werden, ist, nächst dem Mangel der Bildung und Seelenkunde, in den meisten Schauspielern der Abgang aller natürlichen und ungezwungenen Art, sich zu geben. Ihre glatte, seelenlose, jedes inneren Lebens baare, deklamatorische Manier, in der sie Lustspiel und Trauerspiel behandeln, ertödtet diese Stücke sogleich, die im Tone der unmittelbarsten Natur und in der Fülle des Lebens gegeben sein wollen. Weder die Erschütterung der tragischen, noch die Rührung der elegischen, noch den naiven Ernst der burlesken Theile der Shakespeare'schen Werke verstehen unsere Spieler zu errei-

chen. Bis zu welchem Schmelze und Dufte ſolche Scenen, wo in Viel Lärmen um Nichts Balthaſar und in Was ihr wollt der Narr vor Orſino ſein Lied ſingt, geſteigert werden können, wie ihre Wirkung die zarteſte, todtſtille Aufmerkſamkeit hervorzaubern kann und muß, davon hätten die wenigſten Schauſpieler unſerer Bühne nur einen Begriff. Vollends aber die lächerlichen Figuren mit der Hingebung zu ſpielen, aus welcher ſichtbar würde, daß eine Jede dieſer Geſtalten von ſich ſelber eben ſo ſehr und mehr erfüllt iſt, als die edelſten Gebilde der Menſchheit, die neben ihr hergehen, das würde Keiner über ſich vermögen. Jeder legt bei ſolchen Rollen ſo viel Ironie in ſein Spiel, als er für nöthig hält, die Ueberlegenheit ſeines weiſen Geiſtes über die Thorheit, die er darſtellen ſoll, ja recht fühlbar zu machen, und als hinreichend iſt, ſein Spiel, ſeine Rolle und das Stück zu Fall zu bringen.

Maas für Maas.

Maas für Maas iſt im Jahre 1604 aufgeführt worden; man vermuthet es nicht viel früher geſchrieben. Auch dieſem Stücke, wie den beiden vorher erwähnten und den luſtigen Weibern von Windſor, liegt eine italieniſche Novelle als erſte Quelle unter. Sie befindet ſich in Giraldi Cinthio's Hekatomithi (8, 5.), und von da überſetzt in Whetſtone's heptameron of civil discourses 1582. Der harte und unwohlthuende Inhalt dieſer Novelle iſt in der Kürze dieſer. Des Kaiſers Statthalter in Inſpruck, Juriſte mit Namen, dem auferlegt iſt, während der Abweſenheit des Fürſten ſich nichts gegen die Gerechtigkeit zu Schulden kommen zu laſſen, verurtheilt einen Jüngling wegen des Vergehens, das in Maas für Maas Claudio begeht, zum Tode; er verführt durch das doppelte Verſprechen der Ehe und der Freigabe ihres Bruders die fürbittende Schweſter (Eritia) zu demſelben Vergehen, wegen deſſen er den Bruder verurtheilt hatte, und läßt ihn dann

dennoch hinrichten und der Schwester die Leiche ins Haus schicken. Der Kaiser verurtheilt den Statthalter, Eritia zu heirathen, um dann enthauptet zu werden. Auf ihre Fürbitte wird ihm das Leben geschenkt und sie behält ihn zum Gatten.

Derselbe Whetstone, der diese Novelle übersetzte, hatte schon vorher (1578) ein zehnaktiges Stück über diesen Gegenstand, Promos und Kassandra, drucken lassen, das nie aufgeführt worden ist. Schon Er fühlte das Bedürfniß, den abstoßenden Inhalt der Erzählung zu mildern. Da das Stück durch seinen guten Ausgang ein Lustspiel werden mußte, so versetzte er die ernste Handlung mit burlesken Zwischenscenen, die den Sinn derselben, ähnlich wie die in Shakespeare's Stücke aber plumper, karrikiren, und so dem peinlichen Eindrucke ein Gegengewicht zu halten suchen. Der sündige Bruder wird, wie bei Shakespeare, nicht hingerichtet: der Kerkermeister läßt ihn frei und bringt der Schwester dafür den Kopf eines Gestorbenen als den ihres Bruders. Im Uebrigen ist der Verlauf so wie in der Novelle.

Shakespeare seinerseits hat dann in Maas für Maas, indem er die Spur Whetstone's in seinem Promos weiter verfolgte, die Fabel noch mehr gereinigt und gemildert. Der Kopf des Gestorbenen wird bei ihm nicht der Schwester gebracht, sondern, in einem natürlicheren und weniger grausamen Zwecke, dem Richter. Der Fall der Schwester wird durch die Einführung und Unterschiebung der früheren

Verlobten des Angelo vermieden, und so der Theil der Geschichte verändert, der schon darum der widerlichste ist, weil die Vermählung mit dem Mörder ihres Bruders, oder mit dem, der an ihm den Gerichtsmord wenigstens zu vollziehen befahl, etwas ungemein Herabwürdigendes für das Weib hat.

Auch so aber wird dem Stücke in dem Gefühle der meisten heutigen Leser nicht alles Abstoßende in seinem Inhalte genommen sein. Wir mögen es dem Dichter nicht verzeihen, daß er die harten Stoffe der italienischen Novellistik hier und in Ende gut Alles gut und in Cymbeline auf die Bühne gebracht hat und daß er uns zumuthet, mit dem empfindlicheren Auge im ausgeführten Bilde das zu sehen, was die Erzählung an dem stumpferen Ohre weniger eindringlich vorübergleiten läßt. Sogar ein Bewunderer wie Coleridge nannte dieß Stück, selbst indem er es mit ähnlichem, noch Uebertriebenerem in einem Stücke von Beaumont und Fletcher verglich, das peinlichste oder vielmehr das einzige peinliche Werk unter Shakespeares Dramen. Die komischen und tragischen Theile fand er gleich nahe an das Verabscheuungswürdige gränzend, die einen widerlich, die andern schrecklich; die Begnadigung und Verheirathung Angelo's nannte er entwürdigend für den weiblichen Charakter und der Forderung der strengen, aufgebrachten Gerechtigkeit nicht gemäß; denn Grausamkeit mit Lust und schandbarer Niederträchtigkeit könnten nicht vergeben werden, weil wir sie nicht innerlich bereut denken

können. — Diese Ausstellungen werden unwiderſprechlich ſein, ſobald wir uns aus dem inneren C[illegible]ge der Handlung und der Natur der Handelnden überzeugen müſſen, daß in der That eine aufrichtige Reue bei Angelo undenkbar iſt, und wenn wir annehmen, daß die „ſtrenge, aufgebrachte Gerechtigkeit“ die einzig wahre Gerechtigkeit, die in dieſem Falle wohl angewandte Gerechtigkeit iſt. Hierzu iſt nöthig, daß wir, wie immer, auf die Motive der Handlungen zurückgehen und den pſychologiſchen Zuſammenhang derſelben aufdecken. Erſt dann kann man völlig überſehen, was Shakeſpeare aus dem ſpröden Stoffe jener Novelle gemacht hat; und man lernt ſich vielleicht mit dem Kerne ſeines Stückes verſöhnen, wenn man auch die Bitterkeit der Schale nicht ganz wohlſchmeckend finden kann.

Eine Novelle, aus Shakeſpeares Stück geſchöpft, mit allen Zügen ſeiner Charakteriſtik und ſeiner Darſtellung der Verhältniſſe ausgeſtattet und neben die urſprüngliche Quelle oder neben eine eben ſo treue Auflöſung des Stückes von Wheſtone geſtellt, würde am allereinfachſten und vielleicht am ſchlagendſten den wunderbaren Abſtand von Dichtung und Dichtung fühlbar machen, der unſern Shakeſpeare ſo einzig und abgeſondert hinſtellt; ſie würde uns auf alle Fälle einen ganz andern Eindruck hinterlaſſen, als die Erzählung bei Giraldi Cinthio. Welch ein Reichthum von Erwägungen tritt uns aus Shakeſpeare entgegen, ſobald wir den Bedingungen nachfragen, aus denen er die vorliegenden Thatſachen erwachſen läßt! Welch eine Tiefe der

Charaktere, die hier handeln und die uns schon eine Aufmerksamkeit abzwingen, ehe wir sie in jene peinlichen Verwickelungen verflochten sehen! Welch eine Kühnheit, die edelsten Gestalten gerade in eben diese gehässigen Verwickelungen zu bringen, gerade als ob es gälte, die Schwierigkeiten, die inneren Widersprüche der Handlung noch zu häufen! Und dann, welch ein umsichtiger Aufbau von Verhältnissen, die uns von vornherein beruhigen über die unheimlichen Vorgänge und uns ahnen lassen, daß sie nicht zu allzuschlimmem Ende führen werden! Hierin gerade beruht die eigentliche Milderung, die Shakespeare mit der herben Fabel vorgenommen hat; nicht in der Veränderung einzelner faktischer Theile derselben, sondern in der Begründung der Umstände, die die Haupthandlung umgeben, einleiten, veranlassen und fortführen.

Wie meisterlich ist gleich der Boden der öffentlichen Verhältnisse bereitet, auf dem der Dichter diese Sitten, diese Charaktere, diese Vorfälle heimisch gemacht hat! Die Scene ist nach Wien gelegt. Hier „dampft und siedet bis zum Ueberschäumen" eine Verderbniß der Sitten, die die Gesellschaft untergraben und allen Anstand ganz verleiden gemacht hat. Wir werfen in die Gefängnisse und in die Freudenhäuser einen Blick, der uns den Umfang und die Frechheit der herrschenden Zügellosigkeit beurtheilen läßt; wir sehen auf der Straße die lockeren Gesellen, die von der Freiheit vollen Gebrauch machen, mit der die üble Sitte am Gesetze vorbeischlüpfen darf. Die Unzucht ist ein all-

gemeines Laster geworden. Aller Gedanke scheint nur mit Händeln und Sitten dieser Art ausgefüllt. Wer sich dem üblen Rufe nie blosgestellt hat, wie Angelo, wird nicht für einen ganzen und heilen Mann, nicht für einen natürlich geschaffenen Menschen angesehen; ein Mann, wie der Herzog, der nie mit Weibern in Verkehr gestanden, entgeht der giftigen Zunge eines Lucio nicht; es ist dieser Lucio ein leichtsinniger Verleumder, aber auch in dem Kloster, in das sich der Herzog verbirgt, glaubt der Bruder Thomas im Anfange, es treibe ihn irgend ein galantes Abentheuer an diesen Ort des Geheimnisses. Die bestehenden Einschränkungen sind niedergeworfen, der Richter wird von der eingerissenen Freiheit an der Nase gezogen, das Gesetz ist, wie dem Kinde eine nie gebrauchte Ruthe, mehr ein Spott als ein Schreckniß. Es gibt ein strenges altes Statut, das die Todesstrafe auf Unzucht setzt. Es ist als zu hart seit 14 Jahren, wie der nachher davon betroffene Claudio übertreibend sagt, seit 19 Jahren bei Seite gesetzt worden und in Vergessenheit gerathen. Es war eine Vogelscheuche, sagt Angelo davon, die durch Unbeweglichkeit und Gewohnheit für die Raubvögel mehr eine Zufluchtsstätte als ein Schrecken geworden war.

Der dieß Gesetz so hatte einschlummern lassen, der regierende Herzog, that es aus Herzensgüte und angeborener Milde. Er selbst glaubt sich das Zeugniß geben zu dürfen, daß er sogar dem Neidischen ein Soldat, ein Gelehrter und Staatsmann scheinen müsse. Er hat die erha-

bene sittliche Ansicht, daß der Herrscher und Richter so heilig als streng sein müsse, ein Muster für Alle, Tugend wie er geht und Güte wie er steht; der gilt ihm für einen Tyrannen, der Andere straft um Fehler denen er selbst verfallen ist. Sein ganzes Naturell ist das eines Mannes von Mäßigung, von Sanftmuth und Gelassenheit, sein ganzes Streben das eines besonnenen Weisen. Er liebt das Volk, aber er mag seinen lauten Beifall und Zudrang nicht, er hält den nicht für einen Mann von reifem Urtheil der es thut. Er hat einen Zug zur Einsamkeit und spielt die Rolle des Mönchs vielleicht noch besser als die des Staatsmanns; sein ernstes Bemühen war stets sich selbst zu kennen, aber auch die Menschen zu kennen und die Werkzeuge seines Regiments zu prüfen, ist ihm eine Art Bedürfniß. Diese in allen Verhältnissen mehrseitige Natur, die die Dinge nicht schroff und aus Einerlei Gesichtspunkt sieht, verräth sich auch in seinem Verhalten zu jenen Sitten oder Unsitten des Wiener Volkes, die allmählig zu einer Höhe gewachsen sind, zu der der Fürst nicht mehr still sitzen darf. Er selbst ist nicht sinnlicher Natur, aber er beurtheilt nicht wie Angelo die die es sind mit unbilliger Härte und Strenge; ernst und gemessen ist er weniger selber von froher Gemüthsart als erfreut, Andere froh zu wissen. In diesem mil den Sinne hat er jene strengen Gesetze einschlafen lassen, aber er hat dadurch dem Laster freien Lauf gegeben; die zur Gewohnheit gewordene Gnade und Nachsicht hat die allgemeine Ausbreitung lockerer Sit-

ten zur Folge gehabt; diese Früchte seiner Güte schrecken ihn auf zur Abhülfe. Aber selbst indem er nun zur Strenge greift, läßt er dieselbe doppelseitige Erwägung walten, die ihm überall eigen ist: er bedenkt, daß es tyrannisch und hart wäre, wollte Er selbst, der erst durch seine Lässigkeit der Sünde gleichsam einen Freipaß gab, plötzlich zur Strenge überspringen. Er entfernt sich daher und trägt einem Statthalter auf, diesen Uebergang von der bisherigen laren Rechtspflege zu der neuen Einschärfung der alten, stumpf gewordenen, strengen Gesetze zu machen.

Zu diesem Posten wählt er mit sorglichem Vorbedacht, in einer wohlerwogenen und durchgedrungenen Absicht, nicht den Mann, der dafür zunächst in Frage kommen sollte, den Escalus, der ihm, dem Herzoge, an weiser Mäßigung und gerechtem Geiste gleich, an Rang am nächsten, mit allen Eigenschaften eines großen Staats- und Rechtskundigen ausgestattet ist, sondern den jüngeren Angelo, den seine strengen Sitten und seine feste Enthaltsamkeit gerade zum Zweck der Rückführung jener schärferen Zuchtgesetze zu empfehlen scheinen. Diesen Mann umgibt ein Heiligenschein und ein unantastbarer Ruf von Unbescholtenheit und reinem Wandel. In der seltenen Erscheinung eines vereinzelten Streikers mitten in einer sybaritischen Stadt sieht man ihn nur in ernster, würdiger Haltung, mit gesetztem Gesicht und überlegtem Worte, als ob er jede Thorheit scheuchte sich vor ihm zu verkriechen. Der Herzog nennt ihn streng und scharf; er gestehe kaum, daß

sein Blut fließe und daß sein Hunger mehr nach Brod als nach Steinen stehe. Den leichtfertigen Wüstlingen gilt er für einen schneeblütigen Gelehrten, der zum Gewinn der Seele, mit Fasten und Studiren den natürlichen Stachel der Sinne in sich abgestumpft hat. Er selbst darf sich im schweigenden Rath seiner Seele gestehen, daß Wollust ihn nie angewandelt und daß er über der Menschen Verliebtheit stets gelächelt habe wie über eine verächtliche und undenkbare Sache. Er steht nicht an, als ihm Escalus später bei seiner Strenge gegen die Sittenlosen die Möglichkeit einer ähnlichen Vergehung von seiner Seite zu bedenken gibt, Strafe und Tadel auf sich herabzubeschwören und stolz zu antworten: es sei ein Anderes in Versuchung zu kommen, und der Versuchung zu erliegen. Daß diese Tugend und Enthaltsamkeit bei so viel Jugend gezwungen und überspannt ist, beweist schon die ängstliche Sorgfalt, mit der Angelo auf den äußeren Schein mehr hält, als auf das innere Wesen. Er ist stets auf der Hut vor dem Neide, er hat den reizbarsten Ehrgeiz, den Ruf des Untadelhaften keinen Augenblick zu verlieren. Diesen Ehrgeiz, diesen Stolz auf seine Tugend wagt er sogar allein und im Selbstgespräche kaum sich selber zu gestehen. Dieser Ehrgeiz hängt mit seinem ehrsüchtigen Streben nach äußerem Rang und Würden, und dieses mit jenem innig zusammen. Er hat sich tief versenkt in die Studien des Staats und des Rechts, er hat über diesen ernsten Beschäftigungen in der That das Blut und die Leidenschaft

in sich zurückgedrängt, er hat sich gleichmäßig strenge und unbeugsame Grundsätze ausgebildet für sein sittliches Leben und Verhalten, für die Wissenschaft des Rechts und für die Praxis des Staatsmannes und Richters, um sich mit allen diesen Eigenschaften zugleich auf dem Wege der Ehre vorzudringen und zu empfehlen.

Diesem unnatürlich gespannten Bestreben sieht nun der seelenkundige Herzog in dem brauchbaren, versprechenden, von der Natur reich begabten jungen Manne zu. Er scheint aber seinem äußeren politischen, wie seinem inneren sittlichen Ehrgeize zu mißtrauen und die Gelegenheit bietet sich ihm willkommen, ihn von beiden Seiten zugleich auf die Probe zu stellen. Der forschende und beobachtende Fürst hat ihn belauscht, wie er in einem wenig bekannt gewordenen umschleierten Verhältnisse sich benommen hatte, und diese Erfahrung schien ihn zweifelhaft gemacht zu haben, ob der talentvolle Mann nicht auf dem Wege sei, in seinen ehrgeizigen Bestrebungen ein blutloser Ascet, ein herzloser Jurist und ein egoistischer Diplomat zu werden; ob nicht der gleisnerische Schein des Tugendhaften mehr in ihm wiege als die wirkliche, noch ungeprüfte Tugend. Der Herzog hat erfahren, daß dieser Angelo mit einer Mariane verlobt war, der Schwester eines edlen und berühmten Seehelden Friedrich. Dieser Bruder verunglückte vor dem schon bestimmten Trauungstage mit seinem Schiffe und mit dem Heirathsgute der Schwester, und der Bräutigam ist grausam und hartherzig genug, sie, die ihn nun

weder mit ihrem Vermögen noch mit ihrer Verwandtschaft weiter fördern konnte, zu verlassen, ja, um seine Handlungsweise zu rechtfertigen und ihr eine gute Farbe zu geben, Entdeckungen über ihre verletzte Ehre vorzugeben. Auch in diesem Zuge ist das stolze Emporstreben nach Rang, Besitz und Ansehen und das stolze Prunken mit einer höchst empfindlichen Sittlichkeit zugleich erkennbar; der Dichter hat ihn weise vorausgeschickt wie in Viel Lärmen um Nichts Claudio's erste Täuschung seiner späteren, um den Charakter bestimmter auszuzeichnen. Der Herzog will nun, indem er Angelo die Stelle des Statthalters überträgt und ihm die Wachsamkeit auf die Herstellung besserer Zucht in Wien empfiehlt, in der doppelten Absicht prüfen, wie Angelo in dem gegebenen großen Spielraum sich nach beiden Seiten hin bewegen wird; zu welchen Schritten ihn seine Sittenstrenge bestimmen und welchen Einfluß seine neue Macht über seinen Charakter üben wird. Der Herzog selbst gibt eine Reise vor, beobachtet aber in Mönchsgewand versteckt in nächster Nähe alle Ereignisse. Schon diese Art, wie wir den umsichtigen Mann nun über jedem Vorfall wachen und gleichsam Vorsehung spielen sehen, macht, daß uns die Vorgänge, die sich nun entwickeln, beruhigter treffen; das Peinliche und Harte in ihnen wird nun erst recht gemildert; es befindet sich in dem Schauspiele selbst ein überlegener Maschinist und Zuschauer, vor dem uns die Handlung wie ein Schauspiel im Schauspiele zu verlaufen scheint; wir sind um einen schlimmen Ausgang der

schlimmen Händel auf diese Weise unbesorgt. Von dieser ganzen Einkleidung und dem Zartsinn, der sie eingab, ist in der Novelle und in Whetstone's Stück keine Spur zu finden.

Nun beginnt denn der Amtslauf des jungen, eifrigen Staatsmannes. Er zieht die drakonischen Zuchtgesetze,, die so lange ausgesetzt waren, aus dem Staube hervor; das Recht soll nicht länger eine verspottete Vogelscheuche bleiben; es soll nicht ferner ausnahmslose Gnade herrschen, sondern ausnahmslose Gerechtigkeit. Der starre Jurist ist es zufrieden, daß die Welt zu Grunde gehe, wenn nur das Recht seinen Lauf hat; er dünkt sich menschlich, wenn er in der Handhabung der Gerechtigkeit auf Abschreckung absieht, weil bei nachsichtloser Strenge das Gesetz prophetengleich die Sünde vor der Geburt erstickt, oder der erzeugten den Keim der Entwickelung ausbricht. Sein moralischer Unwille und das überhobene Gefühl seiner eigenen Reinheit wirken zu seinem Auftreten mit, und auch das Gefühl seiner neuen Würde; es gefällt ihm, die ihm übertragene „Riesenmacht" wie ein Riese zu brauchen. Claudio und Lucio sehen Beide auch jetzt jene zwei Neigungen seiner Seele bei der neuen Rolle die er spielt in Thätigkeit, seinen Tugendstolz, die Sucht sich einen Namen zu machen und sein Wohlgefallen an dem neuen Glanze seiner Herrschaft. Der Statthalter läßt nun alle liederlichen Häuser in den Vorstädten niederreißen; die Gefängnisse füllen sich mit widrigen Verbrechern aller Art; auch einen jungen

Edlen sehen wir wegen eines vereinzelten Vergehens nach dem Kerker führen, öffentlich, zum Scandale der Stadt; an ihm soll ein Beispiel statuirt werden das in die Augen fällt. Ob die Zwecke der Abschreckung gerade in Bezug auf das Laster, um das es sich handelt, durch diese Strenge erreicht werden, das freilich scheinen die nächsten Folgen die wir übersehen sehr zweifelhaft zu machen. Die Kenner dieser Sünde und die Kenner der Menschen unter hoch und niedrig, die Lucios und die Pompejus, geben uns die wenig tröstliche Aussicht, auszurotten werde die freilich zu groß angewachsene Familie dieses Lasters nicht sein, wenn man nicht auch Essen und Trinken abschaffen und die Männer verschneiden wolle; wenn man um seinetwillen alle Köpfe wolle fallen lassen, so werde es bald an Köpfen fehlen. Und doch zeigt sich dieß noch nicht als die nächste Schwierigkeit. Sondern mit der Niederreißung jener Wohnstätten des Lasters findet man dieses darum keineswegs vertilgt, das Gewerbe wandert nur aus und ändert nur den Platz. Die Gewohnheitssünder lassen sich durch keine Vermahnung und Drohung schrecken. Dabei greifen die Werkzeuge der Gerechtigkeit fehl: der wackere Ellbogen, aus dem Geschlechte der Dogberry's, greift einen armen Schelm an, der nach den Andeutungen des Clowns gar nicht fähig ist zu sündigen, dieweil es in Ellbogens Hause schlimmer bestellt und seine eigene Frau offenkundig ganz anders schuldig ist als der verhaftete „Schaum". Dieß ist denn nach Shakespeare's Weise die

burleske Parodie der Gerechtigkeitspflege des Angelo, der zuletzt der Sünde mehr blos ist, als irgend einer seiner Delinquenten. Die aber bei diesem Systeme ganz frei ausgehen, das sind gerade die Verstocktesten und Abgefeimtesten, die das Gesetz am ersten treffen sollte. Ein Lucio, der ehrlose Verleumder und Lügner, dessen stehende Sünde es ist, „mit Mädchen den Kibitz zu spielen, die Zunge weit vom Herzen", der seine Helfershelfer wie seine Opfer kalt in's Unglück bringt, sich selbst aber mit falschen Eiden loszu machen kein Bedenken trägt, Er der Unverbesserliche gerade ist dem Gesetze unerreichbar, er spottet seiner Strenge, er geht ohne Verantwortung aus, während ein geringer Fehltritt seinen Freund Claudio auf den Richtblock bringen soll.

Claudio war mit einer genauen Freundin seiner vortrefflichen Schwester Isabella verlobt; sie ward in heimlicher Verbindung sein Weib; die äußere Förmlichkeit der Ehe ward aufgeschoben, weil eine Mitgift für Juliette in den Koffern ihrer Verwandten ruhte, die erst für die Heirath der Beiden gewonnen werden sollten. Juliette ist ein Geschöpf, die schon durch Isabellens Freundschaft ehrbar erscheint, wir sehen sie nur vorübergehend in ihrer Haft, gefaßt und reuig in innerster Seele. Claudio selbst wird als ein verläßiger Mann von Wort bezeichnet, um so viel weniger war bei dem gegenseitigen Fehltritt irgend eine schlimme Absicht. Er fehlte, weil er augenblicklichen Eindrücken in lebhafter und sanguinischer Natur ganz an-

ders als ein Angelo hingegeben ist. So lernen wir ihn nachher auch kennen, als er den Preis, um den Isabella sein Leben erkaufen soll, in der ersten Anwandlung des Ehrgefühls weit wegwirft, und gleich darauf, da er sich die Schrecken des Todes vormalt, diesen Preis gerne bezahlen sähe. Er sündigte wie im Traum, sagt selbst der Kerkermeister bedauernd von Claudio; alle Sekten und jedes Alter sind dieser Schwäche verfallen, und Er soll darum sterben! Und er soll um dieses moralischen Fehltritts willen einer erbarmungslosen Rechtssatzung zum Opfer fallen, soll sterben durch jenen Angelo, der sich gegen Maria eines viel schlimmern moralischen Fehlers schuldig gemacht hatte aus dem ganz ähnlichen Motive. Denn was war doch schuldvoller, jene Vorwegnahme des Eherechts von Seiten des treuen Claudio oder der Treubruch Angelo's und seine Auflösung eines festgeschlossenen Verlöbnisses? Mahnte die Aehnlichkeit des Verhältnisses nicht den gestrengen Richter an seine eigene Schuld? Es wird ihm diese Erinnerung zum Ueberflusse von Escalus, von Isabella, von dem Kerkermeister nahe genug gelegt. Aber er denkt nur an den Buchstaben der Schuld und des Gesetzes und fühlt sich gegen alle Vorstellung und Verweisungen an seinen eigenen Busen in seiner Unverwundbarkeit sicher. Er ahnt nicht, wie schnell in ihm selbst dieser Tugendstolz zu Schanden werden sollte.

Claudio läßt seine Schwester Isabella auffordern, da seine Appellation den Herzog nicht erreichen kann, bei

Angelo für sein Leben zu bitten. Er weiß daß ihre Jugend und Schönheit ihn rühren wird, er weiß daß sie glückliche geistige Gaben besitzt, daß sie der Ueberredung fähig ist, „wenn sie mit Geist und Rede spielen will.“ Er kann auch von ihr wissen, daß sie Menschen klug und scharf durchschaut; sie beweist es wenigstens nachher an ihm selbst. (Sie kennt ihn wohl, als sie ihm Angelo's Anträge ausrichten soll; sie fürchtet von ihm ehe sie ihn spricht; als er ihr seine Versicherungen gibt glaubt sie ihm; und dann entspricht er zuerst in seiner anfänglichen Festigkeit ihrem Glauben, aber noch mehr in seiner Verzagung ihrer richtigen, ersten Furcht.) Diese Menschenkenntniß nun, so viel Geist und Schönheit, so viele Gaben zur Welt und ihrem Gebrauche ist Isabella im Begriff in das Kloster zu tragen. Sie besitzt wie der Herzog in wohlabgewogenem Verhältnisse die doppelseitige Natur, die Welt je nach den Umständen besitzen und entbehren zu können. Sie hat bereits ihr Noviziat begonnen; die Klosterregel ist ihr bekannt; sie ist ihr eher zu wenig als zu sehr beschränkend. Dem gemeinen Lucio, dem ein Angelo und seine Tugend, der Herzog und sein Rang, der Mönch und sein Stand nicht zu heilig ist, um sie durch seine Verleumdungen zu entweihen, ist Isabella allein fähig durch den Eindruck ihres Wesens Scheu einzuflößen: er sieht sie bereits dem Himmel eingebürgert, geheiligt durch ihre Entsagung wie einen unsterblichen Geist, zu dem man wahr und aufrichtig wie zu einer Heiligen sprechen muß. Da sie ihres Bru-

ders Vergehung erfährt, ist sie streng genug, gegen das Gesetz und seinen Vollzug keine Einwendung zu haben; nicht ist sie so überheroisch in ihrer Tugend, daß sie nicht die menschliche Regung fühlte ihres Bruders Leben gerne zu retten; sie sieht einen strafenswerthen Fehler in seinem Falle, aber sie sieht keinen Fehler darin, ihn zu vergeben; sie geht sogar vor dem Richter so weit, den Fehler Claudio's mehr als ihre Ansicht ist herabzuschätzen. Stark wie sie ist, scheut sie nicht den Schein der Schwäche auf sich und ihr ganzes Geschlecht zu nehmen, der große Gegensatz hierin gegen Angelo, der mit dem Schein der Stärke und Sittenstrenge fällt. Da ihre Tugend auf die Probe gesetzt wird, zeigt sie sich in Wahrheit als den Helden für den sie vorher Angelo gehalten hatte; und wie mitleidig sie vorher für Claudio empfunden hatte, sobald er sein Leben um ihre Schande will und ihre zweimalige Erinnerung an ihren ehrenhaften gestorbenen Vater nicht achtet, verwirft sie ihn aufgebracht, denn sie hält nun sein Vergehen nicht für zufällig sondern für ein Gewerbe. Wie sehr diese Strenge und dieser Heroismus ascetisch und nonnenhaft, dem Tugendstolze und dem ehrwürdigen Scheine Angelo's ähnlich dünken mag, doch ist sie auch hierin Angelo's Gegenbild, von aller falschen Anstellerei so fern, daß sie auf des Mönch-Herzogs Vorstellung, wie Tugend kühn und nie furchtsam sei, den Schein des Lasters um eines wahrhaft tugendlichen Zweckes willen auf sich zu nehmen, sich nicht bedenkt und in den abenteuerlichen Plan eingeht, durch

einen frommen Betrug ihrem Bruder Rettung und der verlassenen Mariane ihren treulosen Verlobten wieder zu verschaffen. Das Mitleid um ihren Bruder hilft ihr nicht über die Sünde, wohl aber über den Schein der Sünde hinweg; Gefühl und Weiblichkeit entwickelt sich gerade bei einer Handlung, zu der eine männische Verleugnung weiblichen Zartgefühls zu gehören scheint. Ganz derselbe Fall ist nachher noch einmal in ihr zu beobachten, als sie von Mariane gebeten wird, für das Leben Angelo's zu flehen, den sie noch für den Tödter ihres Bruders hält. Es kann die Stärke eines männlichen Asceten dazu zu gehören scheinen, daß sie sich auch jetzt noch bei des Bruders Tod beruhigt, dem sein Recht geworden sei; aber gewisser gehört die ganze weibliche Sanftmuth und Erbarmung und die Entfernung von jedem Gefühl des Nachtragens und der Rache dazu, daß sie in demselben Athemzuge für Angelo's Leben bittet. Die Mischung von Mitleid und Charakterstärke, von eigener Reinheit und Rücksicht auf anderer Schwäche, von Zärtlichkeit und Festigkeit, von weiblicher Schüchternheit ja selbst Mistrauen in sich selbst und dem sichersten Takte des Handelns, von Bescheidenheit und Befähigung, von Bescheidung und von geistiger und sittlicher Kraftentfaltung, durchzieht den ganzen Charakter dieses Weibes. Sie steht in der Mitte der allgemeinen Verderbniß über alle Niederungen des Lasters schlank emporgehoben in einer fleckenlosen Reinheit des Gemüths, ein Wesen, dessen Gedanken schon halb der Erde entrückt, dessen

Sinne den Berührungen gemeiner Leidenschaft entnommen waren.

Wie sehr solch ein Wesen vielleicht durch die fast übermenschliche Größe seiner Tugend gerade an Sympathie in uns einbüßt, so ist es doch, wenn man die Dichtung ein wenig symbolisch verstehen will, vortrefflich und völlig in des Dichters Plan gewesen, daß er gerade solch einen Engel zu dem Versucher der Tugend Angelo's haben wollte. Beider Charaktere und die Folgen ihrer Begegnung erläutern sich erst aus der aufmerksamsten Wägung jedes Wortes bei diesem Zusammentreffen. Isabella erscheint, begleitet von Lucio, vor dem Statthalter und es kämpft noch in ihr die natürliche Abneigung der keuschesten Seele, für eine Sünde zu sprechen die sie am meisten verabscheut, mit dem Mitleid für ihren Bruder; ihre Bitte nimmt daher die bezeichnende Wendung, daß sie um Verurtheilung der Sünde und Begnadigung des Sünders anhält. Sie ist im Streit des Wollens und Nichtwollens, sie ist daher nicht in der Laune der Ueberredung, sie kann in dieser Stimmung nicht „Geist und Rede spielen lassen wollen"; sie erkennt dahe auf die erste amtsmäßige und lakonische Weigerung d Gerechtigkeit des zwar strengen Gesetzes an, sie gibt d Leben ihres Bruders auf und geht. Schon dieser Zu diese seltsame Art ein Gesuch zu betreiben, muß dem gese ten und ernsten Richter auffallen und Achtung einflöße Sie nimmt die abgebrochene Bitte auf Lucio's vorwurf volle Rüge ihrer Kälte noch einmal auf. Die Gerechti

keit des Gesetzes anerkennend sieht sie nichts, was der Gnade im Wege sei. Sie versicht dies mit dem Verstande, sie legt ihm dieß an's Herz mit dem Gefühle, die mädchenhafte Schüchternheit legt sich ab, sie findet mit den Regungen des Mitleids zugleich ihre natürliche Beredsamkeit und ihr schönes Herz legt sich mehr und mehr offen. Bei dem ersten Anschlag dieses rührenden Tones aus der Seele des großen und strengen Weibes fühlt sich Angelo bewegt und wie in einer ersten Ahnung der Macht, die dieses Wesen über ihn gewinnen könnte, bittet er sie wegzugehen. Sie faßt ihn stärker; sie mahnt ihn an die ewige Gerechtigkeit, die für die ganze verfallene Menschheit Gnade und Versöhnung gefunden habe. Er will in ihren Augen nicht als ein Barbar erscheinen und läßt sich herab, ihr die menschlich mitleidvolle Seite in seiner strengen Handhabung der Gerechtigkeit auseinanderzusetzen, in mehr Worten, als er sonst liebt zu thun. Er schließt mit einem erneuten Abschlag und mit der Bitte, daß sie sich zufrieden stelle. Die allgemeinen Gründe, mit denen sie Amtsgewissen und Gemüth bei ihm zu erschüttern strebte, sind nun erschöpft; das natürlichste Geschick heißt sie jetzt die Angriffsweise ändern: sie spricht zu seiner Person; und da ihn seine letzten Worte als einen Mann von sinnvoll geistiger Natur gezeigt haben, ruft sie unwillkürlich auch in sich die letzten Waffen ihres Geistes zu Hülfe. „So müßt Ihr denn der Erste sein, sagt sie, der diesen Spruch fällt und Er der Erste der darunter leidet. O! es ist herrlich, eines

Riesen Stärke zu haben, aber tyrannisch, sie wie ein Riese zu gebrauchen!“ Aus diesem letzten Tone geht sie bis zu sarkastischer Bitterkeit in ihrem Gemälde der kleinen Großen, die, wenn sie Jupiters Donner besäßen, ihr kurzlebiges Dasein zu nichts als donnern verbrauchen würden; indem sie die kurze kleine Macht des Menschen gegen Gott setzt, kann sie ihn mittelbar zugleich an seine vorübergehende Bestallung erinnern, in der er um so mehr Ursache hat, sein „gläsern Element“ in Anwendung seiner Machtvollkommenheit zu bedenken. Wie bricht aber der tiefsinnige Schluß dieses Ausfalls allem Beleidigenden und Anreizenden, das darin liegen konnte, die Spitze ab! Der stolze Mensch, sagt sie, spielt wie ein zorniger Affe solche phantastische Streiche vor dem Himmel, daß die Engel weinen, die, gelaunt wie wir, sich alle sterblich lachen würden! Wie schön charakterisirt dieß diese Halbheilige, daß sie die Engel über unsere menschliche Ueberhebung weinend glaubt, daß, wenn sie ihnen unsere menschliche spottsüchtige Natur in Gedanken leiht, sie als die Folge sieht, daß sie sich sterblich lachen würden, weil diese Gemüthsart in ihren Augen keinen Theil am Himmel und an der Unsterblichkeit hat. Isabella gönnt dem schweigenden betroffenen Angelo Zeit, über den Tiefsinn ihrer Rede und die tiefen Züge ihres Charakters nachzudenken, indem sie nun in der Stimmung ist, ihrer Beredsamkeit vollen Lauf zu lassen. Sie überrascht und beschäftigt ihn aber mit stets neuen treffenden Angriffen auf sein Allerinnerstes. Der

bloße Blick auf diesen Mann hat ihrem menschenkennenden Instinkte sein Wesen verrathen; sie mußte ihm in einem Nu das absehen, was der Herzog und die Claudio und Lucio aus längerer Beobachtung von ihm glaubten, wie hoch erfüllt er sei von seiner machtvollen Stellung und von seiner unbescholtenen Tugend. Sie hat ihn daher zuerst an den rechten Gebrauch seiner Macht gemahnt und mahnt ihn jetzt an den seiner Tugend; sie schmeichelt dabei (ohne es zu wollen, da sie auch nach ihrer ganz späten Aeußerung an seine Tugend in voller Ueberzeugung glaubt) dem besten Theile in ihm und machte dadurch noch mehr gut, was ihre Bitterkeit über die Ueberhebung der Großen unter den Menschen verdorben haben konnte. Sie legt ihm an's Herz, wir dürften nicht unseren Bruder nach uns, Er nicht den ihren nach sich selber wägen. Sie spielt nur hin auf diese Stärke seiner Tugend; um auch nicht den Schein des Schmeichlens zu haben, lenkt sie aber ihre Rede auf die äußere Macht und Größe zurück: die Hoheit, wenn sie auch wie andere irrt, hat doch eine Art von Arznei in sich selbst, die das Laster verschließt, übernarbt, den Schaden unbemerklich macht. Sie will sagen: jene Nothwendigkeit der Behauptung äußerer Würde, die dem Mächtigen auferlegt ist, zwingt ihn seine Fehler und sündigen Neigungen mehr zu beherrschen und wo sie sich nicht unterdrücken lassen mit dem Firnisse des guten Scheins zu überdecken; sie mahnt ihn also, wenn er auch nur tief in seinem Herzen die Anlage zu solch einer Schuld (a na-

tural guiltiness' gewahre und das menschlich Natürliche in jener Schwäche erkenne, dann keinen Gedanken gegen ihres Bruders Leben zu fassen. Sie greift ihm also auch noch von der Seite seines Tugendstolzes, und was dabei von Scheinheiligkeit und Heuchelei war, tief in die Geheimnisse seines Busens, was Wunder, daß die ganzen bisherigen stillen Vorgänge in seinem Inneren sich zuletzt nur in dem Ausdruck des tiefen Erstaunens Luft machen (der in der deutschen Uebersetzung ganz werthlos wird): „Sie spricht, und es ist solcher Sinn, daß mein Sinn mit ihm brütet!" Er empfängt die fruchtbaren Räthsel, die sie spricht, in einem begreifenden, entgegenkommenden Geiste, da jedes Wort wie aus dem innersten System seiner eigenen Grundsätze, seiner Gedanken, seiner ganzen Natur entnommen ist. Noch immer ist er bis jetzt seiner selbst Herr; er grüßt sie noch einmal zum Abschied. Da, auf eine einfache nochmalige Bitte, entschlüpft ihm das verhängnißvolle Wort: kommt morgen wieder! der Weg der Versuchung ist mit diesen wenigen Sylben betreten. Fast ginge ihn der stolze Mann noch einmal glücklich zurück! Hört, sagt sie, wie ich euch bestechen will! Wie, mich bestechen, fragt er? und Lucio fürchtet sogleich, daß dieß Eine Wort ihr Gesuch vereiteln würde. Aber sie gibt der Sache eine neue Wendung, die den wankenden Mann von Neuem bezaubern muß: Ja, erwiedert sie, mit Geschenken die der Himmel mit euch theilen soll, mit Gebeten frommer Seelen, enthaltsamer Jungfrauen, die vom Zeitlichen gereinigt sind.

Er gesteht es nun, wo wir allein mit ihm sind, daß er auf dem Wege zur Versuchung ist, wo Gebete seine Wünsche kreuzen. So finden wir ihn auch später wieder, daß seine eigenen Gebete und Gedanken auseinandergehen: der Himmel hat seine leeren Worte, seine Einbildungskraft ankert auf Isabella. Es rächt sich plötzlich der unterdrückte Sinn an dem unnatürlichen Zwange, und alles was den Mann bisher ehrgeizig und stolz gemacht hat, seine Studien sind ihm welk und langweilig und seine tugendliche Würde wiegt ihm kaum wie eine Feder schwer. Ihm, der nie der Versuchung leichter Dirnen, ihrer Kunst oder Natur, im mindesten ausgesetzt war, er erliegt der gefährlichen Versuchung der Bescheidenheit; der böse Feind ködert den Heiligen mit einer Heiligen und treibt ihn, aus Liebe zu Tugend zu sündigen. Isabella selber, nachdem sie die ganze Reihe von Angelo's Verirrungen übersehen und darunter zu leiden gehabt hatte, gibt ihm das Zeugniß, daß sie glauben müsse, es habe pflichtvolle Rechtschaffenheit seine Handlungen geleitet, bis er sie gesehen habe. Und daß diese ganze Erscheinung, so viel Geist, Schönheit und Tugend in wunderbarer Vereinigung, des Mannes Phantasie ergriff, sich plötzlich aller seiner Sinne bemächtigte, ihn zu dem Bekenntnisse zwingt, daß auch sein Blut Blut wie anderer Menschen ist, daß sie seine staatsmännische Gelassenheit, seinen richterlichen Ernst, seine ascetische Gemüthsruhe mit Einemmale über den Haufen wirft, wer würde dieß nicht begreifen? Warum aber ist

sein erster Gedanke nicht an eine ehrbare und erlaubte Liebe? Warum weilt sein Gedanke sogleich auf dem für ihn so vorwurfsvollen Bilde, in dem er sich fragt: da wir so vielen wüsten Boden haben, sollen wir die Tempel niederreißen, den Frevel dort zu bauen? Hielt er sie, was nach seiner Kunde möglich war, für eine schon geweihte Nonne, so waren seine Anschläge um so frevelhafter. Aber auch ohne dieses mußte ihm sein Verhältniß zu Mariane im Sinne liegen, er mußte ihre Einsprache gegen jede Ehe fürchten; er scheut die Veröffentlichung dieser geheim gehaltenen Geschichte und verliert sich mehr und mehr in den Taumel seiner Begierden, die ihn verführen von Macht und Gelegenheit einen Vortheil zu ziehen, der ihm die Aussicht ließ, außer gegen Eine, deren Schätzung ihm freilich die von aller übrigen Welt hätte aufwiegen sollen, den Schein seiner Tadellosigkeit aufrecht halten zu können. Sein früheres herzloses Benehmen gegen Mariane wird so die Quelle einer zweiten größeren Schmach; die Natur, die dort wirkte, wirkt aus jenem Verhältnisse auch in dieß neue herüber. Da sie ihn zu der bestimmten Stunde wieder besucht, überläßt er sich wie fatalistisch den Eindrücken, die er von ihr hinnehmen wird: er ist getheilt in sich mit seinem Besuch, wie sie es mit dem ihren war, als sie das erstemal zu ihm kam. Noch einmal geht sie schnell befriedigt auf seinen abschlägigen Bescheid hinweg. Er hält sie zurück. Er möchte noch jetzt gerne der Versuchung ausweichen, aber Isabella ist gefährlich für ihn; sie ist

geistreich, er kann zu ihr reden ohne die stumpfe Deutlichkeit, vor der er noch jetzt erröthen würde. Unglücklicherweise kommt sie ihm mit einem Satze halb entgegen, den er so misverstehen konnte, als sähe sie Vergehen wie das ihres Bruders für nicht so sträflich an. Auf seine erste verfängliche Frage versteht sie ihn schnell, aber sie ist in der Ueberzeugung, daß er sie nur prüfen wolle. Sie weicht ihm in zweideutigen Antworten aus, die ihn zweifeln lassen, ob Schlauheit, ob Unschuld aus ihr spricht; das geistreiche Spiel ihrer ersten Unterhaltung beginnt wieder auf einem gefährlicheren Boden; ihre Misverständnisse locken ihn fort und fort, zwar Räthsel, aber immer klarere Räthsel zu reden. Da sie noch einmal etwas Allgemeines über die Gebrechlichkeit des weiblichen Geschlechts sagt, was wie eine Nachgiebigkeit klingen kann, erst nun tritt er kühn und deutlich hervor; derselbe Mund, der das Todesurtheil über die Sünde sprach, fordert zu einer schmählicheren Begehung derselben Sünde auf. Sie glaubt es noch nicht fest; erst da er schwört, bricht ihr ganzer Abscheu gegen ihn aus. Er prallt ab an dem kalten Juristen, an dem herzlos Umsichtigen, der jeden Fall voraus erwogen hat und im besten Zuge ist, sich zum förmlichen Bösewichte zu verhärten. Auf denselben Schutz, den sein guter Ruf ihm gewährt, der selbst Isabella noch eben überzeugt hatte, seine Worte bezweckten eine bloße Prüfung, auf dieselbe Sicherheit baut er seine Kühnheit; er weiß, sie wird in ihrer zarten Verschämtheit nicht wagen ihn anzuklagen,

da sie sich selbst mehr schaden wird als ihm: „sein Falsch wird ihr Wahr besiegen.“ Die wrannische Ader, die in diesem Manne der eisigen Consequenz schlummerte, erwacht, so bald er gereizt ist und die Maske einmal abgeworfen hat; er peinigt sie nun selbst mit der Drohung, den Tod ihres Bruders zu erschweren. Wie er nun zum Ziele gekommen zu sein glaubt und die eine Unthat begangen hat, zieht es ihn auf der schiefen Bahn der Verbrechen weiter; und immer mehr wird der tiefe Schatten sichtbar, den das Licht dieses glänzendbegabten Mannes wirft, und die böse Anlage die in seinem Inneren bisher verborgen lag, dessen Aeußeres eine übermenschliche Sittenreinheit versprach. Er überlegt sich, in welche Verlegenheiten ihn die Freigebung Claudio's bringen muß, dessen Tod Er, der Unerbittliche, von der öffentlichen Gerichtsbühne herab feierlich verkündigt hatte. Seine Begnadigung, von ihm unerwartet, müßte eine Anklage Isabellens, wenn sie sie doch wagen sollte, im öffentlichen Glauben unterstützen. Was ihn aber ausdrücklich bestimmt, die Hinrichtung an ihm gegen sein Versprechen vollziehen zu lassen, ist die Furcht, daß der zügellose Jüngling für sein so erkauftes schimpfliches Leben Rache suchen und die Rücksicht nicht nehmen werde, die er der Scham und der Ueberlegung Isabellens zutraut.

Sobald Angelo an diesem Aeußersten angekommen ist, faßt ihn die Reue an; er erkennt mit Schrecken, wohin er wider seinen Willen ins Unheil gerissen ward, nachdem er

seine Tugend einmal verloren hatte; er steht gelähmt und unfähig zu allen Dingen; der Aufruf des Herzogs, der seine Rückkehr verkündet und zu öffentlicher Anklage gegen etwaige Ungerechtigkeiten auffordert, schlägt sein Herz mit Gewissensangst. Wie gern möchte er glauben, daß der Herzog wahnwitzig geworden sei! In welche schreckliche Folter muß es ihn spannen, da er diese verschämte Isabelle auf offener Straße die furchtbare Anklage laut erheben hört auf die Schändlichkeit ohne Namen, in dem Manne, dessen Tugend ohne Gleichen schien! Wie muß ihn Pein und Verzweiflung fassen, als er die Stimme der verlassenen Mariane hört und ihren Schleier fallen sieht! Wie steht er zuletzt am Pranger im Angesichte aller Welt, der bisher für einen Heiligen gegolten hat! Wie vernichtet muß er weggehen, eine Formalität mit Mariane gezwungen zu vollziehen, worauf sein Vermögen an die Verlassene fallen und Er selbst für Claudio's Hinrichtung sterben soll. Eine Last von Unehre und Schmach wälzt sich her über ihn, dem an Ehre und Würde, an dem Kleid und Schein der Würde und Ehre wenigstens Alles gelegen war, und dem nun dieß verhüllende Kleid so gewaltsam herabgerissen wird, daß Körper und Wesen seiner Ehre mit zerfleischt werden. Wie tief gesunken steht der, der bisher in der Meinung am höchsten gestanden hat, nun in der Schätzung der Besten, des Herzogs und des Escalus! So daß ihm gern zu glauben ist, wenn er zu dem Letzteren sagt, ihm durchdringe so tiefe Reue sein Herz, daß er den Tod viel lieber als Gnade em-

pfange. Denn wie sollte einem Verbrecher dieses Charakters der Tod nicht mehr Wohlthat gewesen sein als diese Beschämung? Aber er soll zum Leben und zur Erhebung von seinem Falle aufgehoben werden. Der Dichter hat in diesem Charakter eine neue Variation zu seinem Lieblingsthema vom Scheine entworfen. Die Aufgabe in Angelo ist ein würdiges Seitenstück von Arbeit für den Schauspieler, der die grobe Heuchelei darstellte, die aus der systematischen Selbstsucht eines Bösewichts wie Richard entspringt, und die rücksichtslose Verachtung alles Scheines, die in der Abwesenheit jeder Selbstsucht in dem Prinzen Heinrich ihren Grund hat; die Forderung ist hier, einen Menschen darzustellen, der für große, kühne, gefahrvolle Entwürfe einer strebenden Selbstsucht zu klein gebaut, für schwächliche Verirrungen eitler Selbstliebe zu edel angelegt ist, der zwischen beiden negativ schwankt, der nach der Ehre geizt, in seinem staatsmännischen Berufe ein großer Meister und in seinem sittlichen Leben ein Heiliger zu sein, der aber in der Stunde der Prüfung dort kleinmeisterlich und wrannisch, hier scheinheilig und bösartig gefunden wird. Die Aufgabe verlangt, daß der Schauspieler die geistige Begabung und den guten Kern dieses Charakters mitten in seinem Falle nicht gänzlich fallen, den ursprünglichen Adel dieser Natur auch durch alle maaslosen Verirrungen noch durchscheinen und die sichere Aussicht auf eine gründliche Umkehr und Reue geöffnet läßt. Oder wäre eine aufrichtige Reue in Angelo in der That nicht denkbar, wie

Coleridge meinte? Allein mit dem Scheine ist es nach dieser That für diesen Mann gänzlich vorbei! Die Augen der Prüfer werden ihn nicht mehr loslassen, er wird Niemanden mehr täuschen! Er hat hinfort nur Aussicht, ein großer Verbrecher zu werden oder sich zu ächtgefärbter Tugend und Ehre zu erheben. Die am meisten Klage über ihn zu führen hat, Isabelle, bittet für ihn und scheint auf den guten Kern in ihm zu vertrauen. Die den nächsten Antheil an ihm zu nehmen hat, Mariane, will ihn mit allen seinen Fehlern behalten und führt für ihn an, daß die Männer aus Fehlern gebildet sind, und daß die die besten werden, die einmal ein wenig schlecht waren. Sie spricht in dem Sinne des Fürsten in Whetstone's Stücke, der zuletzt zu dem geretteten Richter sagt: Wenn du weise bist, so kann dein Fall dich steigen machen; da das verlorene Schaf wieder gefunden war, wurde vor Freude ein Fest bereitet.

Aber die „strenge indignirte Gerechtigkeit", die Coleridge verlangte, war nicht an Angelo gehandhabt! Hatte er doch selbst so feierlich die ganze Schärfe des Gesetzes gegen sich herausgefordert und sich selber das Urtheil gesprochen! Hatte er doch ein viel strengeres Gericht verdient als Claudio, an dem er einen Gerichtsmord verübt zu haben schuldig war, wenn sein eigenes größeres Verbrechen frei ausgehen durfte! Hatte doch eine neue moralische Schmach, ein gebrochenes Versprechen, und ein formales Amtsvergehen, ein Befehl zur Hinrichtung in un-

gewöhnlicher Stunde, seine Unthat vergrößert! Durfte doch an den, dem mehr gegeben war, noch dazu mehr gefordert werden! Auch schien des Herzogs eigener Sinn und Spruch ihn unerbittlich zu verdammen. Erklärte er sich doch selbst für einen Tyrannen schon dann, wenn er plötzlich strafen wollte, was er früher nachgesehen hatte, wie müßte er auf Angelo sehen, der das mit Tod strafte, was er selber schlimmeres gethan? Und auch war ja dieser strenge Verdammungsspruch aus des Herzogs Munde feierlich gefällt: „Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod! Eile bezahlt mit Eile und Weile mit Weile! Gleiches mit Gleichem! Maas für Maas." Diese gleiche Vergeltung ist immer der poetische Ausdruck einer „strengen aufgebrachten Gerechtigkeit" gewesen, und ihr Spruch schien hier unerbittlich gefallen. Allein abgesehen von aller Poesie, wäre Angelo's Verurtheilung selbst nicht einmal nach juristischer Satzung der strengen Gerechtigkeit gemäß. Das Doppelverbrechen Angelos, Isabellens Schmach und Claudio's Tod, war ja nicht ausgeführt worden. Das strengste Gesetz hätte über Angelo nur die höchste Strafe des Versuches erkannt. Auch ist es dem Herzoge mit seiner Vergeltung nicht Ernst; es ist nur eine der spannenden Prüfungen, die er sich freut wie über Claudio und Isabelle, so jetzt über Angelo zu verhängen. Er sagt ja ausdrücklich, Angelo solle auf demselben Blocke sterben, auf dem Claudio gestorben sei, der durch ihn selbst und seine Veranstaltung noch lebte. Und wie sollte der Herzog den Todesspruch an Angelo vollziehen,

der ihn mit der Erneuerung jenes strengen Zuchtgesetzes, mit der Uebertragung der schlüpfrigen hohen Stelle ausdrücklich auf diesen Boden der Versuchung und Prüfung geführt hatte? Wie müßte er beschämt vor seiner Isabelle stehen, die so rechtssinnig war, Absicht und Gedanken nicht bestraft wissen zu wollen; die so mild und gut war, noch als sie Claudio gestorben glaubte, zu Angelo's Gunsten selbst die Versuchung in Anschlag zu bringen, die in ihrer bloßen Erscheinung gelegen war! Wenn sie so eine Schuld auf sich nehmen wollte wegen der Gelegenheit, die sie darbot, ohne es zu wollen, mußte nicht der Herzog sich ernsthaft anschuldigen wegen einer Versuchung, die er wissentlich und wollend veranlaßt hatte? Und wie sollte Er diesen harten Strafakt vollziehen, der den Zigeuner Bernardin, einen Halbmenschen, einen Caliban, einen stumpfsinnig verstockten Uebelthäter dem Tode zu überantworten schauderte! Dem nicht die „strenge aufgebrachte Gerechtigkeit", sondern die Gnade und Milde am Herzen lag? Der von dem Fürsten, der das Schwert des Himmels trägt, verlangte, er solle Andern nicht mehr und weniger Strafe zutheilen, als was er nach Wägung seiner eigenen Gebrechen, nach der Rücksicht auf die menschliche Schwäche, verantworten könne?

Und dieß in der That ist nicht nur der Sinn des Herzogs, sondern unseres ganzen Stückes, in dem der Herzog, wie Horn sagte, gleichsam den Choragen macht, daß nicht die eifrige Gerechtigkeit die wahre Gerechtigkeit sei, sondern

eben jene unsüchtige Billigkeit, die weder die Gnade noch den strengen Buchstaben des Gesetzes ausnahmslos walten, die die Strafe nicht Maas für Maas, sondern mit Maas zumessen läßt. Weder die lare Milde, die der Herzog hatte walten lassen und die er selber verwirft, noch das überscharfe Gebiß, das Angelo anlegte, soll für das rechte Verfahren gelten; die Läßigkeit, die der Sünde Erlaubniß gibt, und das Abschreckungssystem, das die Sünder mit der Sünde vertilgt, trifft die gleiche Verwerfung. Dieß Stück in seinem auffallend praktischen Charakter ist wie zu einer Vertheidigung des Besserungssystemes geworden, des einzigen Strafsystems, für das sich eines Dichters sittliche Anschauung der Welt füglich erklären konnte. Die Abschreckung liebt der Herzog in Spannungen, in Drohungen, in den Foltern der Einbildung anzuwenden, in der wirklichen Straffällung läßt er, wo es nur irgend möglich ist, die Gnade walten, die der sittlichen Aenderung Raum läßt. Er wie Escalus trachtet den Sündern von Gewohnheit und Gewerbe mehr nach als den zufällig Gefallenen, den Kupplern und Verführern mehr als den Verführten; sie lassen Vermahnung auch bei diesen Sträflicheren der Strafe dreifach vorausgehen; und die poetische Strafe, die dieß Handwerk in Pompejus trifft, ist nicht Wegräumung der Person, sondern die Belegung des Gewerbes mit der Unehrlichkeit und dem Abscheu, der auf dem Henkeramte ruht. Selbst an dem blöden Bernardin verzagt der Herzog nicht; ihm fehlt Belehrung, ist sein erster Gedanke bei dem Bilde,

das man von ihm entwirft; und obgleich in seiner eigenen Ansicht dieser Mörder dem Tode mit Recht verfallen ist, versucht er zuletzt auch an ihm noch die Wirkung der Unterweisung. Darum liegt so sehr in dem Stücke der Nachdruck auf der Gnade, die zwischen dem strengen Rechte und dem Verbrechen vermittelt, und darum kehrt sich der Dichter so deutlich gegen allen Absolutismus des Gesetzes und den Wortverstand seines Buchstabens. Indem er in Claudio's Munde das Wort Gottes (Röm. 9, 15.) citirt: „Welchem ich gnädig bin, dem bin ich gnädig", sieht er mit Bitterkeit auf die menschliche Gerechtigkeit, die sich auf diesen unfehlbaren Standpunkt des Richters stellt, dessen Willkühr sogar uns gerecht sein muß. Von Mensch zu Mensch aber, würde der Dichter meinen, sollte allerdings jedes Gericht auf die Beweggründe der Fehlenden möglichst Rücksicht nehmen, und müsse allerdings, um in den Worten des Apostels fortzufahren, „an Jemands Wollen oder Laufen etwas liegen." So hat auch bei uns die Dichtung zur Zeit ihrer Wiedergeburt in Göthes Jugendjahren einen sehr ähnlichen praktischen Widerstand geleistet gegen die unmenschliche und erbarmungslose Bestrafung solcher Fehltritte, in denen die menschlichen Triebe mitwirken, deren Stärke und Verhältniß zu unserer Bildung und unserer Fähigkeit geistiger Gegenwirkung wir uns nicht selbst gegeben haben. Die deutschen Dichtungen des vorigen Jahrhunderts, die gegen die Praxis der Todesstrafe für Kindermord alle Gefühle der Menschlichkeit in Bewegung setzten,

sind diesem Stücke sehr genau zu vergleichen, das in sehr ähnlichem Verhältnisse zu gleich barbarischen englischen Gesetzen stand; wie denn Chalmers auf die Erneuerung eines Statuts im Jahre 1604 aufmerksam machte, in welchem Tod über alle Personen verhängt wurde, die heiratheten, während ihre früheren Gatten oder Gattinnen noch am Leben waren.

Indem unser Stück aber zunächst in der Ausübung der Gerechtigkeit das Maas empfiehlt, stellt es sich zugleich auf einen weit allgemeineren Boden und dehnt diese Lehre auf alle menschlichen Verhältnisse aus, so daß es gleichsam den Kern jener so oft von Shakespeare geäußerten Ansicht von der weisen Mitte in allen Dingen darstellt. Es ruft ganz allgemein von allem Extreme, auch von dem des Guten zurück, weil in jedem Extreme eine Uebespannung liegt, die sich mit dem Umschlage ins Gegentheil rächt. Es war eine gute Sache um des Herzogs Milde, aber sie schlug zum Schaden des Gemeinwohls aus und streute eine Saat von Lastern. Es war eine gute Sache um Angelo's Strenge, aber sie verfehlte überall durch Uebertreibung ihre Zwecke, und wie bei Ellbogen, so konnte auch in Bezug auf ihn die Frage gestellt werden: Was ist hier das schlimmere, die Gerechtigkeit oder die Sünde? Es war eine gute Sache um Angelo's ernste Staatsstudien, aber die Unterdrückung der Sinne, die sie begleitete, rächte sich durch die Durchbrechung der unnatürlichen Dämme. Es war

eine gute Sache um seine erhabene Tugend, aber da er sich in ihr überhob, kam er „durch Tugend zu Fall“. Wenn es zwar schön gefunden wird, des Riesen Kraft zu besitzen, so wird gewarnt, sie wie ein Riese zu brauchen. Von jeder Zügellosigkeit wird abgemahnt, weil sie in Zwang sich verkehren müsse; „wie Ueberladung die Mutter vieles Fastens ist, so schlägt jede Freiheit (scope) durch übermäßigen Gebrauch in Einschränkung (restraint) um“. Wie diese Lehre von dem schädlichen Uebermaaße aller und selbst guter Dinge in den Thatsachen niedergelegt ist, so ist sie es auch in den Bildern und Gleichnissen dieses spruchreichen Gedichtes. So wird der Zudrang zu dem Kranken, der eine Hülfe bringen will, zum Schaden; so wird der Zudrang um einen geliebten Fürsten, der Beifall sein soll, eine Last. Und eben so liegt diese Lehre in den Charakteren und in der Gegensätzlichkeit ihrer Nebeneinanderstellung. Der Eine Angelo, mit der unnatürlich gespannten Uebertreibung seiner Natur, wiegt allein eine Reihe von Gegensätzen auf; mit seiner Strenge die Milde des Herzogs, mit seiner Enthaltsamkeit den Leichtsinn des Claudio, mit seiner Herzlosigkeit die weichherzige Schwäche seiner treuen Mariane, mit seinem ängstlichen Festhalten an dem guten Scheine die Gleichgültigkeit Lucio's gegen den schlechtesten Ruf. Zwischen diesen Extremen steht Isabelle allein, ein Gepräge einer ganzen Menschennatur, die es anschaulich macht, daß gerade alles Extrem nur Hälfte und Bruchstück,

daß Maas und weise Mitte nicht Schwäche und Schlaffheit ist, daß sie vielmehr den wahren sittlichen Schwerpunkt im Menschen bildet, der ihn vor allen Schwankungen und Irrungen sicher stellt und gerade zu der höchsten Kraft befähigt, die an den Menschen gefordert werden kann.

Othello.

Aus derselben Novellensammlung von Giraldi Cinthio (hecatommithi III. 7.), aus welcher Shakespeare den Stoff zu Maas für Maas entlehnte, nahm er auch den zum Othello. Er las sie wahrscheinlich im italienischen Originale, denn eine englische Uebersetzung ist nicht bekannt. Wir sehen den Dichter um diese Zeit viel damit beschäftigt, den italienischen Novellenschatz für seine Zwecke auszubeuten; auch der Stoff zu dem etwas später fallenden Cymbeline ist aus Boccaccio entnommen.

Die Erzählung Cinthio's von dem Mohr von Venedig brachte Shakespeare etwas mehr entgegen, als die von Juriste für sein Maas für Maas; doch ist auch hier an Motiv und Charakteristik alles arm und leer. Disdemona (so ist hier ihr verhängnißvoller Name geschrieben) entbrennt für den Mohren um seiner Tugenden willen und vermählt sich ihm wider den Willen der Familie. Der Fähndrich untergräbt das Glück des Paares, weil er Disdemona

liebt und sie in den Lieutnant des Mohren verliebt glaubt. Die Umstände, die die Eifersucht des Mohren zu reizen dienen, die Entsetzung des Lieutnants, Disdemona's Fürbitten für ihn, das verlorene Taschentuch u. s. w. finden sich in der Erzählung vor, aber alle in viel einfacherer Gestalt, und ohne daß der Fähndrich so sehr wie bei Shakespeare als der Urheber dieser günstigen Gelegenheiten erscheint, die seinen Zwecken dienen müssen. Die Figur des Rodrigo fehlt in der Novelle ganz. Auf den Mohren ist darin ein Schatten geworfen, am meisten in dem unerquicklichen Ausgange. Er läßt hier sein Weib auf eine höchst rohe Weise durch den Fähndrich ermorden, sucht dann sorgfältig die Ursache ihres Todes zu verstecken und leugnet auf der Folter seine Schuld, worauf er verbannt und später von den Verwandten der Disdemona ermordet wird. Man sieht aus diesem Einen Vergleichungspunkte, welche Kluft auch hier die Novelle von dem Drama scheidet.

Othello ist 1602 aufgeführt worden und wohl nicht lange vorher entstanden. Er fällt also *vor* Maas für Maas, das wir nur vorgeschoben haben, um es den Lustspielen anzureihen, von denen es durch seinen ernsteren Inhalt einen passenden Uebergang zu den Tragödien bildet, die den letztbesprochenen Komödien ungefähr gleichzeitig gegenüber entstanden. Im Othello stellen wir neben Maas für Maas ein Stück, das, nur von anderer Seite, den meisten Lesern einen ähnlich peinlichen Eindruck zu machen pflegt wie dieses. Beide Stücke verlangen die etwas stär-

keren Nerven der Zeit, in der sie entstanden. Das Eine stößt uns durch den bloßen Stoff, das andere durch den Stoff und zugleich noch mehr durch die schneidende Wahrheit seiner Entwickelung ab. Beide Stücke belegen es vor vielen andern Werken Shakespeares, daß unserem Dichter das Interesse an der Sittlichkeit und an der psychologischen Wahrheit allezeit höher stand, als das Interesse an der äußeren ästhetischen Schönheit, vollends aber als die Rücksicht auf eine allzugroße Weiche des Gefühls. In Maas für Maas glättete und milderte er mit dem größten Feingefühle an der unzarten Situation, die den Knoten der Fabel bildet; aber so weit wäre er nicht gegangen, den ganzen, von sittlicher Seite so fruchtbaren Inhalt fallen zu lassen. Im Othello bereitete er mit wunderbarem psychologischem Blick, mit ganz unvergleichbar größerer Tiefe als Calderon im Arzt seiner Ehre, einen großartigen tragischen Boden für die Leidenschaft der Eifersucht, die sonst mehr Theil an des Menschen kleiner Eigenliebe und mehr Anlage zur komischen Behandlung hat; aber eben dadurch verscherzte er sich die Möglichkeit, zarte Gefühle zu schonen und die Gemüther mäßiger zu erschüttern. Er suchte mit seinem Sinne für psychologische Wahrheit den Grund einer Leidenschaft von solcher Stärke, wie sie der Ausgang jener Geschichte vom Mohren von Venedig bedingte, und er nahm den gefundenen hin mit allen nothwendigen Folgen. Er ließ die Fluth dieses aufgewühlten Meeres steigen nach der Gewalt des Sturmes, unbekümmert um die feineren

Naturen, die in diesem Orkane nicht aufrecht zu stehen vermögen. Auch Ulrici, der sonst immer gegen mäkelnde Urtheile und Vorurtheile auf der Seite unseres Dichters steht, nannte das Herbe in dem Untergange des Schönen hier überwiegend über das Trostreiche und Erhebende; der Schluß bringe nicht, wie in Romeo und Julie, eine wohlthuende Auflösung. Allein dieß liegt wohl unvermeidlich in dem Gegenstande an sich. Jene beiden fallen durch sich selber im Uebermaaße der schönsten Leidenschaft, die uns selbst in ihren Qualen süß erscheint; hier fällt das unschuldige Weib durch den Gatten unter der schrecklichen Gewalt der bittersten und feindseligsten Leidenschaft, die jene süßeste gerade zerstört. Dieß war wohl nur zu umgehen, wenn der Dichter den ganzen Gegenstand wollte fallen lassen, was gewiß noch viel bedauerlicher gewesen wäre, als wenn er um jener unschönen Situation willen Maas für Maas nicht geschrieben hätte. Die Frage wäre daher nur, ob der Dichter Alles gethan hat, was er thun konnte, um in der einmal ergriffenen Aufgabe das unnöthig Grausame zu vermeiden und die nothwendige Härte zu mildern. Daß er dieß gethan, muß selbst Ulrici so geschienen haben. Denn er fand, daß bei der Zusammenfassung des Ganzen, bei reflectirender Betrachtung, sich die Versöhnung allerdings ergebe, die er vorher vermißte. Dieß verschiedene Resultat einer verschiedenen Betrachtung wird aber schwerlich die Folge einer inneren Disharmonie des Gedichtes sein können, sonst würde eben die verständige Zusammenfassung

des Ganzen darauf hinleiten, während sie uns gerade überzeugt, daß hier zwar die Leidenschaft in vollen Accorden, und mit dem Aufgebote aller Kraft, und unter erschütternden Wirkungen spielt, daß aber ein eigentlicher Misklang in ihrem Spiele wirklich nicht zu bezeichnen ist. Der Fehler müßte also an uns liegen. Die verständige Betrachtung wäre bei uns nicht im Einklange mit unserem sittlichen oder ästhetischen Gefühle, es müßte der Verstand bei dem letzten Rückblicke oder das Gefühl bei dem ersten Eindrucke irre gegangen sein.

Wirklich werden wir bei der genaueren Prüfung des Stückes und unserer selbst entdecken, daß wir uns bei dem Ausgangs- und Endpunkte des Dramas in dem Systeme unserer sittlichen Begriffe mit dem Dichter in Widerstreit finden. Der Sinn und die Seele der Novelle vom Mohren von Venedig ist bei Giraldi Cinthio in folgenden platten Worten der Desdemona niedergelegt: „Ich fürchte, sagt sie, daß ich jungen Mädchen noch zur Warnung dienen muß, sich nicht wider den Willen ihrer Eltern zu verheirathen, und daß eine Italienerin sich nicht mit einem Manne verheirathen sollte, den Natur, Himmel und Lebensweise ihr völlig entfremdet.“ Diese prosaischen Wahrheiten springen auch aus Shakespeares Trauerspiel, verklärt in glänzender Poesie und gegründet auf die tiefsten Lebenserfahrungen, entgegen. Wir aber in unserer Zeit haben für die erstere dieser Wahrheiten nicht den lebendigen Sinn, wir schlagen die Auflehnung Othello's und Desde-

mena's gegen das Recht der Familie nicht so hoch an, wie es der Dichter und seine Zeit that. Ueberlassen wir uns nun dieser uns natürlichen Betrachtungsweise, so finden wir nicht die Schuld, die den Leidenden ihre Leiden verdient und wir straucheln an ihrer harten Buße; versetzen wir uns mit dem Verstande, was uns bei unserer Art von Bildung nicht schwer wird, auf den Standpunkt des Dichters, so finden wir seine Lösung der Aufgabe folgerichtig, gerecht und unerläßlich. Ob in der Schätzung dieses Ausgangspunktes wir Recht haben oder der Dichter, wer will es entscheiden! da sich die sittlichen Begriffe in den Beziehungen, wo sie sich mit den gesellschaftlichen berühren und verflechten, mit der Natur der Gesellschaft nothwendig verändern. Uns kommt es, wenn wir dem Dichter und seinen Werken gerecht werden wollen, vor allem darauf an, daß wir seinen Standpunkt aufsuchen und uns ganz auf ihn versetzen. Nächstdem aber wird uns doch zu empfehlen sein, in unserem Vertrauen auf unsere persönlichen und zeitlichen Begriffe, Sitten, Gewöhnungen und Anschauungen einem solchen Manne gegenüber nicht allzuweit zu gehen und uns darin nicht allzu sicher zu fühlen. Denn war Einer von Zeiturtheilen frei, so war Er es. Haben wir ihn doch in dem Stücke, das wir vor diesem besprachen, auf einem so menschlichen Standpunkte gesehen, wie ihn unsere deutsche Dichtung erst zwei Jahrhunderte später gefunden hat! Werden wir ihn doch in dem Stücke, das wir nach diesem besprechen, der ganzen Empfindsamkeit und

Gemüthsweiche den Anstoß geben sehen, die zwei Jahrhunderte nach ihm erst in der Poesie und in der Gefühlsstimmung der germanischen Nationen zeit- und volksthümlich ward! Diese Stücke sind zu Einer Zeit geschrieben; stellen wir uns nicht auf Eine Linie mit Voltaire zurück, wenn wir den Dichter im Othello als einen Barbaren und pedantischen Sittenprediger finden wollen, der in Maas für Maas von so freiem Geiste und im Hamlet so mild und menschlich erscheint? Es wird sich daher darum handeln, daß wir bei Prüfung der inneren Wahrheit dieses dichterischen Gemäldes nicht blos unsere sittlich-socialen Theorien oder Gefühle, sondern vor Allem die Erfahrung zu Rathe ziehen. Leicht möchte sich dann ergeben, daß die Erfahrungen selbst heutzutage, selbst mit unseren heutigen Theorien in einem vielfachen Widerstreite liegen. Wer irgend Gelegenheit gehabt hat, in der größeren Gesellschaft häufigere Erfahrungen aus Familien- und Ehegeschichten zu ziehen, der wird finden, daß nicht leicht ein anderes Stück von Shakespeare so reiche und schlagende Anwendung auf wirkliche, auf oft wiederkehrende, innere und äußere Lebensverhältnisse darbietet wie dieses, auf Verhältnisse und Erfahrungen, nach welchen die tragischen Stoffe, die durch elterliche und Familientyrannei in den Schicksalen der Kinder bereitet werden, vielfach aufgewogen sind durch solche, die in der Willkühr der Kinder ihre Quelle haben. Mit wie großem Fuge wir uns der Freiheit der ehelichen Wahl und der Rechte des Kindes annehmen,

doch ist die Gegenforderung, die Shakespeare im Wintermährchen macht, die billigste und die menschlichste, die gestellt werden kann: daß der Vater bei dieser Wahl wenigstens gehört werde. So selbständig die neu sich gründende Familie entstehen soll, doch wird die gemeine Erfahrung überall nachweisen, daß kein Heil dabei ist, wenn sie von den älteren Familien, aus denen sie entsteht, gewaltsam losgerissen wird. Menschen, die in irgend einer Willkühr und Eigenmacht den Frieden einer Familie brechen, wird ihre eigene Natur wenig befähigen, in ihrer eigenen Familie den Frieden zu erhalten. Die erste Ueberschreitung wird zu einer folgenden geneigt und geschickt machen; der geübte Trug wird leicht auch Den mistrauisch machen, dem zu Liebe er geübt war; die Leidenschaft, die einmal den Weg des Maaßes und der Besonnenheit verließ, wird nicht leicht den Glauben an Selbstbeherrschung und Kraft der Tugend erregen. Und wo Zweifel dieser Art erst in den Gemüthern angepflanzt sind, da ist Unglück und Zerwürfniß die nothwendige bittere Frucht. Auf diese schweren Erfahrungen gerichtet, hat der Dichter im Lear und im Cymbeline, im Othello und im Wintermährchen von verschiedener Seite her solche Familienzerwürfnisse geschildert, und er hat sich ihnen gegenüber, nicht in einer vorübergehenden Laune, sondern aus weisem Grundsatze zu der ernsten Sittenstrenge erhoben, zu der er sich hier im Othello so nachdrucksvoll bekennt. Und es wird sich daher fragen, ob diese erhabene Sittlichkeit damals oder heute, oder zu irgend

einer Zeit zu ſtreng heißen könne, und ob nicht vielmehr in uns die Lahrheit der Sitten und Schlaffheit der Gefühle zu groß iſt, die uns für dieſe Sittenſtrenge unfähig und darum für das im Othello aufgeſtellte tragiſche Beiſpiel unempfänglich und gegen ſeine furchtbare Warnung allzu empfindlich macht? Es wird ſich fragen, ob uns dieſe ſittliche Energie, die wir verſchmähen, nicht aufs dringendſte zu empfehlen ſei, und ob ſie uns aus einer unverdächtigeren Quelle empfohlen werden könne, als von dieſem ſo heiteren, ſo fröhlichen, ſo humanen Manne, wie wir Shakeſpeare gerade in allen ſeinen Stücken aus dieſer Zeit haben kennen lernen? Es wird ſich fragen, ob die ſchwächlichere Anſicht der Sterne'ſchen Zeit mehr Werth habe; die über Hamlets empfindſame Seele weinte, oder die kräftigere, die jetzt unter uns mehr vorzuwiegen beginnt, die ſeine ſchwachmüthige Unentſchloſſenheit verwirft? Und wenn es zu allen Zeiten Menſchen geben wird, die dieſe und verwandte Fragen verſchieden beantworten, wenn dieſe Fragen immer und ewig ungelöste Zweifel bleiben werden, ſo wird das Eine mit um ſo größerer Gewißheit aus eben dieſen Fragen und über eben dieſen Zweifeln feſtſtehen: daß dem Dichter, der mit ſo unbefangenem Sinne und ungetheilter Neigung dieſe doppelten, ſo ſchwer verſöhnbaren Seiten der Milde und der Strenge, der Zucht und der Freiheit in ſich verband, daß dieſem Dichter, ſage ich, eine Seelen- und Geiſtesgröße eigen geweſen ſein muß, vor der es gut iſt, ſich zu demüthigen, an der es rathſam iſt, ſich aufzu-

bauen, in deren richtiger Erkenntniß für jeden denkenden Menschen der reichste Gewinn zu erbeuten ist.

Wir wollen uns daher bemühen, mit der möglichsten Treue die leitenden Gesichtspunkte dieses Trauerspiels herauszuheben, um des Dichters eigentliche Meinung, unvermischt mit unserem Glauben und Meinen, aufzufinden. Diese Arbeit ist bei diesem Stücke leichter als bei vielen Anderen. Der Sinn desselben ist einfach und kaum zu verfehlen, weil die Fabel nicht zusammengesetzt ist, weil sich die Eine Handlung um Eine Leidenschaft von riesiger Größe dreht, deren ganze Geschichte, deren Entstehen aus dem Nichts, deren Anwachs bis zur Sprengung des Gefäßes, wir in ihrem ganzen Verlaufe verfolgen. Dazu kommt, daß sich um dieses, wie um alle Trauerspiele Shakespeares, ein viel größeres Interesse von jeher geregt hat. Die alten Herausgeber der Shakespeare'schen Werke, von Johnson an, übertreffen solch einem Stücke gegenüber in ihren Anmerkungen, in Auffassung einzelner Scenen, in Beurtheilung ganzer Charaktere, sich selbst; und spätere Kritiker haben mit Schärfe und Eindringlichkeit auch die ganze Structur dieses und ähnlicher Lieblingsstücke auseinandergesetzt. Wir werden uns daher hier vielfach in Uebereinstimmung mit anderen Erklärungen finden, ohne darum unserer Ausführung weniger Ausführlichkeit zu geben, da es uns wesentlich um eine durchaus gleichmäßige Besprechung der Shakespeare'schen Werke zu thun ist, bei der wir unsere größere Kürze oder Breite nur von dem

größeren oder geringeren Werthe der Dichtungen bedingen laſſen.

Die Aufgabe lag dem Dichter vor, die Leidenſchaft der Eiferſucht in der Steigerung darzuſtellen, in der der Liebende fähig iſt den Gegenſtand ſeiner Liebe zu vernichten. Zu einer ſolchen That denken wir uns vorzugsweiſe einen Menſchen von lodernder Sinnlichkeit, von heißem Blute, von der heftigſten Reizbarkeit befähigt, und auch ihn nur in dem Taumel des Rauſches, in dem überraſchenden Reiz der Gelegenheit, in der fieberhaften Spannung eines Wuthanfalls. Aber eine ſolche That würde nie ein Gegenſtand für die Kunſt ſein; ein ſolcher Menſch, der im Zuſtande der Unzurechnungsfähigkeit handelt, würde uns nie eine Theilnahme für ſein tragiſches Schickſal abgewinnen können. Wäre es aber denkbar, daß eine ſolche That jemals durch einen Mann von geſetztem Charakter und feſter Gemüthsart verübt würde, der uns ſchon vor der That mit mächtigem Intereſſe an ſich feſſelte? in dem dieſe Leidenſchaft, eine der niederſten die den Menſchen bewegen, ſo geadelt erſchiene, daß er auch trotz und nach ſolch einer That noch unſere Theilnahme beſchäftigte, ja unſer Mitleid erregte? Es ſollte nicht möglich ſcheinen! Und doch hat der Dichter im Othello dieſe That durch einen ſo beſchaffenen Menſchen verüben laſſen. Oder, was näher zutreffen wird: er hat ſie verüben laſſen durch einen Menſchen, der beiderlei Eigenſchaften miteinander vereinigt, Kaltblütigkeit mit heißem Blute, Beſinnungsloſigkeit mit

Besonnenheit, die Züge, die den Mord möglich machen, und die es möglich machen, den Mörder zu bewundern und zu beklagen. Wie der Dichter in diesen Widerspruch Wahrheit bringen werde, das war der Punkt, wo es sich zumeist um seine Kunst und Menschenkenntniß handelte. Diese Aufgabe aber hat er so gelöst, daß das Stück schon darum dem höchsten, was er überhaupt geschaffen hat zur Seite steht.

Enwerfen wir uns daher vor Allem das Bild des Mohren aus seiner Vergangenheit, ehe wir ihn in die Handlung unseres Stückes eintreten sehen.

Othello ist nach Abstamm, nach Farbe, nach Sitte und Naturanlage in dem Staate, dem wir ihn dienen sehen, ein Fremdling, obgleich er Christ und Venetianer geworden ist. Der Makel seiner Herkunft wird durch seine Hautfarbe immer in frischer Erinnerung gehalten, und weder seine Thaten noch sein Abstamm aus königlichem Geschlechte können ihn in den Vorurtheilen der Menschen ganz vertilgen. Die Eigenthümlichkeit der Naturanlage seines Stammes, das heftige Temperament, die Gewalt des Blutes, die Macht einer tropischen Phantasie, konnte sich nicht ganz in ihm verwischen, wie vieles auch die Selbstbeherrschung des vielgeprüften, durch Thaten und Leiden gestählten Mannes dagegen arbeitete. Ihm entging in seinem Leben das, was die Ueppigkeit und die ursprüngliche Stärke der Leidenschaften am sichersten in uns bricht: die stille, frühe, ununterbrochene, allmächtige Einwir-

kung der Bildung und der conventionellen Sitten, die die wilde Naturkraft unserer Triebe dadurch mildert, daß sie sie von Anfang an abschleift und erschlafft. Was in dieser Hinsicht in Othello seine Geburt und Herkunft begonnen hatte, setzten seine Schicksale, Erziehung, Beruf und Leben in ihm fort. Vom siebenten Jahre an wuchs er im Kriegszelte auf und blieb der friedlichen Welt, der bürgerlichen Menschheit, den Zuständen des Marktes und des Hauses, den Künsten, der Bildung, dem Genusse, der behaglichen Ruhe fern und entfremdet. Er wurde ein „voller Soldat", dem das Kriegsbett weicher als ein dreimal geschwungenes Pflaumbett schien. In seinen Reden sind seine Bilder und Gleichnisse alle vom Kriege, von der See oder Jagd hergenommen. Wenn er, in Cypern landend, eben dem Aufruhr der Elemente entgangen ist, da öffnet sich ihm das Herz und löst sich seine Zunge, gegen seine Gewohnheit wird er da gesprächig, weich und liebreich; in Thaten und Gefahren findet er den Quell heiterer Raschheit. Dort ist sein Geist, seine Umsicht, seine Seelenstärke, seine kaltblütige Festigkeit, die edelsten Gaben und Erwerbnisse seiner Natur sind auf ihrer Spitze, wo ihn Gefahren dreifach umgeben: es ist ein Bild voll Größe, das Jago von seiner unerschütterlichen Gemüthsruhe entwirft, die ihn nicht verließ, als die Kanonen seine Schlachtreihen in die Luft sprengten und den eigenen Bruder ihm von der Seite rissen. Diesem Hange zu Thaten und Unternehmungen, dieser Freude an kühnen und ge-

fahrdrohenden Wagnissen hat er in dem Drange einer Heldennatur nachgegeben, indem er abenteuernd weite Land- und Seereisen in die Fernen der Erde, zu ihren Wundern und Schrecknissen unternahm. Da war er in wüste Steppen und zu himmelhohen Bergen gekommen; er hatte oft dem Tode in's Auge gesehen, war gefangen gewesen, in die Sklaverei verkauft und wieder befreit worden; er hatte Kannibalen und Menschenfresser, und Menschen gesehen, denen der Kopf unter der Schulter wuchs. So erzählte er der Desdemona, als er zum Fabeln am wenigsten gestimmt war; er berichtet vor dem Senate von Venedig von dieser Erzählung, als die genaueste Wahrheit seine Pflicht und sein Interesse war; die strengste Wahrhaftigkeit lag ohnehin in seiner Natur und in seinen Grundsätzen. Er muß also die Wunder fernerer Welttheile wirklich zu sehen geglaubt haben; seine südliche Phantasie war mit ihm und seiner Beobachtungsgabe gewandert; oder er erzählte nur von Hörensagen*); Leichtgläubigkeit und Aberglauben verrathen auf alle Fälle hier seinen Abstamm und die Macht seiner Phantasie; und dieß sind Züge, die man sich lebhaft im Gedächtniß halten muß, um nachher das unglaubliche, das verhängnißvolle Spiel eben dieser Ei-

*) So wie Sir Walther Raleigh in der Beschreibung seiner Reise nach Guiana 1595 von den Kannibalen, Amazonen, und dem kopflosen Volk der Ewaipanema, an die Shakespeare, den Commentatoren zufolge, bei der Stelle von Othello's Reisewundern gedacht haben soll; obgleich er eben sowohl den Mandeville vor sich gehabt haben konnte.

genschaften in ihm zu begreifen. Tief wurzelt der Glaube an geheimnißvolle Mächte in dieser üppigen Einbildungskraft, die dem Jäger, dem Seemann, dem Reiseabenteurer so natürlich zu sein pflegt. Die Zauberkraft, die er dem Taschentuche, seinem Brautgeschenke an Desdemona, leiht, ist nicht etwa blos vorgegeben, um vor ihr die Bedeutung und den Werth desselben zu vergrößern; sie nimmt dieß ganz so auf, daß sie an seinem Glauben an solche wunderbare Kräfte nicht zweifelt; und auch an anderen Stellen findet sich's, daß er gläubig von der Vorbedeutung des Raben über einem verpesteten Hause und den Einflüssen des Mondes auf den Geist der Menschen spricht. Mit dieser Vorgeschichte nun war Othello in den Dienst des venetianischen Staates getreten, oder in ihm aufgewachsen. Er hatte sich so da eingebürgert, daß er die allgemeine Staatsehre auf's patriotischste auf seine eigene Ehre nahm: das zeigte er, als er in Aleppo, mitten in Feindes Land, den Türken niederstach, der über Venedig schmähte und einen Venetianer schlug. Er hat durch seine Kriegsthaten sich dem Staate unentbehrlich gemacht; dem Senate ist er sein Ein und Alles; das Volk und die öffentliche Meinung, „die höchste Meisterin des Erfolges," steht auf seiner Seite. Nur unter dem Adel und den gebildeten Ständen hat er offenbare Neider und Feinde; die die Vorrechte haben, haben auch immer die Vorurtheile. Wir hören ja, in welchem Tone die Jago und Rodrigo über den „schwarzen Teufel" und das „Dickmaul" sprechen; wir hören wie giftig ihm

Jago unter der Maske der besten Meinung in's Gesicht sagt, welche Vorurtheile in Venedig über seine Farbe und seinen Abstamm verbreitet seien; wir sehen vor Augen, in welchem Abstand ihn der Brabantio von sich sah, in dessen Hause er zwar ein befreundeter Gast war. In den Augen dieser Leute war er nicht der verdiente vaterländische Krieger, sondern nur der vagabundische, fahrende, fremde Barbar; der Finger des Spottes lag auf ihm, und dafür war er empfindlich. Daß er Rücksichtslosigkeit und Verachtung gegen seine Hasser setzte, lag in seiner stolzen Natur; man hört, daß er mächtige Fürbitter für Jago abweist; man sieht, daß er dem Stolz der Senatorsmütze (Brabantio) den Stolz seines königlichen Abstamms entgegensetzt; wenn er den mächtigen und einflußreichen Schwiegervater im Augenblicke der engsten Verbindung so behandelt wie er thut, wie mochte er im Falle von Reibungen Entferntere behandeln! Es ruhte auf ihm, wie auf den Angehörigen des Judenvolkes, der Flecken der Unebenbürtigkeit und das Schicksal der Ausstoßung; je mehr ihn seine Verdienste emancipirten, desto empfindlicher, kann man sich denken, mußten ihm die einzelnen Reste dieser Vorurtheile sein. Ehe er aber zu diesem allgemeinen Ansehen kam, sein ganzes Leben hindurch, mußte sich Groll und Verbitterung über diese Paria-Lage in ihm festgesetzt haben. Das Gefühl der Zurücksetzung drückte auf ihm; Zerfallenheit mit der Welt, Zwiespalt mit den Menschen wühlte verborgen in seinem Inneren; dieß gab ihm den ernsten Ausdruck,

das schweigsame, in sich versunkene Wesen, das leicht über Gedanken und Vorstellungen tief hinbrütete; es gab ihm die Neigung, die in schroffen Naturen so gewöhnlich ist, sich an weiche und nachgiebige Menschen hinzugeben, an den Ehrlichkeit heuchelnden Jago, an den geschmeidigen Cassio, vollends an die sanftmüthige Desdemona. Es war eine Zeit, wo dieß Gefühl der Verstoßenheit eine innere Zerrüttung in ihm hervorrief, die er mit einem seiner kernig ausdrucksvollen Gleichnisse das Chaos nennt, und auf die er mit Schaudern zurückblickt. Er hatte das heiße Ehrenblut in sich abgekühlt, aber freilich nicht ablassen können. Er hatte das brausende Temperament in der Schule der Verhältnisse unterdrücken gelernt, aber diese Kämpfe, denkt man sich, waren ihm sauer geworden und vielmal fruchtlos gewesen. Brach unter irgend einem gerechten und schweren Anlasse der Damm der Selbstbeherrschung durch, dann war das „Aeußerste der Verwirrung" sein Loos, störrische Verstocktheit ergriff ihn, und der Ausbruch furchtbarer Gemüthsbewegungen verrieth die ursprüngliche Ueberkraft dieser Natur, schlug seinen Geist mit Zerrüttung und überwältigte sogar seinen Körper mit Krämpfen und Ohnmacht.

Das Maas aber, in welchem Othello in Selbstüberwindung Herr über sich geworden war, der Grad des Selbstbesitzes und der Bemeisterung der Leidenschaft, den er sich eigen gemacht, dieß ist es erst, was uns noch mehr an ihn fesselt als seine Thaten und sein kriegerisches Ta-

lent. Das Kriegshandwerk hatte ihm Ruhe, Festigkeit, strenge Zucht und Sicherheit des Willens und der Vorsätze verliehen, diese Eigenschaften trugen sich auf seine innerste Natur über und wirkten auf seinen Verkehr mit den Menschen. Er konnte seine Sitten nach einem langen Kriegsleben nicht mehr nach der süßlichen Mode des höfischen Umgangs civilisiren, aber er disciplinirte sie wie ein Soldat. Er hatte Zorn und Eifer in sich mit Grundsätzen gefühlt. Wie wir ihn kennen lernen, macht er Jedem den Eindruck einer Meisterschaft über sich selbst, auf die sicher zu bauen ist; er gilt in Aller Augen für einen Mann von großem Herzen, für einen schwer Erregbaren, den keine Leidenschaft bestimmt, dessen feste Tugend kein Zufall und Geschick erschüttert. Auf dem Grunde dieser inneren Ruhe treten dann die schönen Eigenschaften seines Gemüthes um so ungetrübter hervor. Von großer geistiger Beweglichkeit war der in dem Weltlauf unbewanderte Kriegsmann nicht; er war wenig gesegnet mit wohlgesetzten Worten; mit den Künsten der Schule wie in denen der List und Schlauheit war er nicht bekannt, daher lenkbar, leichtgläubig, und der Heuchelei Preis gegeben, die er nicht durchschaute. Mit diesen seinen geistigen Mängeln stehen seine Gemüthsvorzüge in der engsten Verbindung. Sein Vertrauen war ohne Gränzen, wo es einmal Boden faßte; sich zu verstellen war ihm schwer, ja unmöglich; alle Prahlerei und Ueberhebung war ihm fremd; die Offenheit, die Arglosigkeit, die Beständigkeit dieser treuesten Seele, seine voll-

kommene Güte, seine durchaus edle Natur war selbst von seinen Feinden anerkannt. Mit jener strengen Selbstzucht, mit dem gelassenen Wesen, das sie ihm eintrug, mit diesem Edelmuthe vereinte sich noch das männlichste Ehrgefühl. Er hatte sich die Ehre, die andere erben, trotz aller Misgunst und Ungunst der Verhältnisse *erworben*; und er hielt auf sie mit der Eifersucht und der Sorgfalt, mit der der Besitzer über dem Reichthum wacht, dessen Erwerbung ihm schwer geworden war. Mühsam hatte sich so Othello zu dem Gleichgewicht des Wesens gehoben, das auf dem ächten und gerechten Selbstgefühle ruht, zu dem ihn äußere und innere Verdienste hatten gelangen lassen. Allein auch auf diesem höchsten Punkte seiner Selbstbefriedigung verlieren wir nicht ganz den Eindruck, als ob dieses Selbstgefühl nicht unerschütterlich feststünde, als ob jenes Gleichgewicht nur schwanke in beweglicher Wage, in deren Einer Schale sich die Anerkennung, die er findet, mit dem inneren Zerwürfniß, das aus dem Gefühle seiner Unebenbürtigkeit entspringt, in der anderen Schale schaukle. Der kleinste Anstoß auf der einen und der anderen Seite, möchte man fürchten, könnte dieß Gleichgewicht stören, wenn nicht gänzlich zerrütten.

Gerade in dem Zeitpunkte aber, mit dem wir in das Stück eintreten, wird dem Mohren das unerwartetste Glück beschеert, das dieses Gleichgewicht für immer schien feststellen zu müssen: das vollkommenste Weib von Venedig wird ihm zu Theil. Der Dichter hat in der Schilderung

dieſes Weibes ein Charakterbild von außerordentlicher Wahrheit und Lebendigkeit entworfen, deſſen Verſtändniß uns zunächſt muß angelegen ſein. Shakeſpeare hat Desdemona Alles geliehen, was dem Mohren dieſen Beſitz koſtbar und unſchätzbar machen mußte. Er hat ſie ausgeſtattet mit einer Schönheit, „die ſelbſt dem ausſchweifendſten Gemüthe Wort hält“. Othello lernt ſie kennen als geſchäftige Hausfrau, als eine geſchickte Stickerin, als eine Sängerin, deren Stimme „eines Bären Wildheit zähmen konnte“ und auch für den Mohren Reiz hatte, der ſonſt Muſik nicht liebt. Ihren freundſchaftlichen Dienſteifer, ihre Güte und Dankbarkeit beobachten wir in ihrem Verhältniſſe zu Caſſio. Ihr Vater Brabantio ſagt von ihr aus, daß ſie ſtill und in ſich verſchloſſen iſt, ſo ſittſam, daß ſie bei jeder Bewegung ihrer Seele erröthet. Weſentliche Züge ihres Charakters hat der Dichter dort (II, 1.) angedeutet, wo Jago, von Desdemona aufgefordert, das Bild einer wahrhaft verdienſtvollen Frau entwirft, um es nachher in ſeiner Weiſe mit einem herabziehenden Schluſſe zu entſtellen; in dieſer Zeichnung nimmt er offenbar ihre eigenen Eigenſchaften zum Vorbilde. Denn es paßt auf ſie, daß ſie ſchön iſt ohne ſtolz zu ſein: dieß letztere beweiſt ſie in ihrer Wahl. Es paßt auf ſie, daß ſie ſtill und nicht vorlaut iſt, und doch zu reden verſteht: ſie bewährt das letztere vor dem Senate. Man wird von dem beſcheidenen Mädchen glauben, was Jago weiter als Kennzeichen weiblichen Verdienſtes anführt: daß ſie einfach gekleidet geht, ſo be-

gütert sie ist; man weiß von ihr, daß sie nicht auf die Werber sah, die ihr folgten; man kann es beobachten, daß sie vieles denkt ohne es auszusprechen, und daß sie auf dem Punkte, ihrer Wünsche Meisterin zu werden, ihnen entsagen oder sie vertagen kann. Und in den tragischsten Momenten ihres Lebens sehen wir später, wie fern von aller Rache sie ist, da sie ihren Verläumder segnet und im Tode ihren Mörder zu retten sucht durch eine Unwahrheit, die den Himmel verdient. Noch Einen ironischen Zug fügt Jago dem Bilde seiner „verdienstvollen Frau" hinzu, der unter so vielen sittlichen Vorzügen wie ein geistiger Mangel aussieht: er leiht ihr nicht mehr Weisheit, als dazu gehört, einen offenbaren Vortheil nicht für einen Nachtheil, einen Leckerbissen nicht für einen Speisereß hinzugeben. So besitzt auch Desdemona allerdings den behenden Witz der Beatricen und Rosalinden nicht, der mit Silbenstechern und Sophisten, wie Jago und der Narr sind, siegreiche Gefechte bestehen könnte. In ihrem eingezogenen Leben ist ihr das Höchste zu Theil geworden, was die Unberührtheit von der Welt und ihren eitlen Hängen mittheilen kann: die glücklichste Freiheit von jedem Vorurtheile in Bezug auf Rang und Stand, die reinste menschliche Entwickelung aller Eigenschaften des Gemüthes; aber große Umsicht, rasche Gewandtheit und Beweglichkeit des Geistes, Scharfblick und Menschenkenntniß werden in dieser Schule nicht erworben. Dem Mohren gilt sie für klug und erfindungsreich, aber sie ist es nicht weiter, als zu einer kleinen weib-

lichen Verſtellung und Verleugnung nöthig iſt, die mit der Argloſigkeit eines guten Gewiſſens beſteht; einer ernſten Unaufrichtigkeit wäre ſie nicht fähig; ja ſelbſt die kluge und unſchuldige Ausrede ſtirbt ihr auf der Lippe, wenn irgend eine Härte der Beſchuldigung ſie verſchüchtert hat. Eine ſcharf vorſpringende geiſtige Begabung würde auch den Mohren mehr abgeſtoßen als gereizt haben; ſeine eigene ſchlichte Natur hätte ſich in ihrer Nähe nicht heimlich gefühlt. Dieſe ächte Männlichkeit wird nur von der ächteſten Weiblichkeit angezogen, und dieſe wieder würde Othello mehr der ſinnigen als der geiſtvollen Frauennatur eigen finden. Den Glanz aller geiſtigen Vorzüge würde er tauſchen um den Einen Grundzug, der Desdemona eigen iſt, den höchſten Reiz des weiblichen Weſens, den Jago nicht nennt, weil er ihn nicht kennt oder nicht daran glaubt: ihre Beſcheidung, ihre harmloſe Unbefangenheit, ihre Sittſamkeit und Unſchuld. Kein Anhauch eines unreinen Gedankens hat je den Spiegel dieſer Seele getrübt; die bloße Benennung der Sünde ſcheut ſie in den Mund zu nehmen; ihr Name iſt hell und „klar wie das Antlitz Diana's". Die Unverfälſchtheit ihres Gemüths und ihres Geiſtes kulminirt (und dieß iſt die Spitze ihres Weſens) in einer vollkommenen Argloſigkeit, die für dieſe arge Welt zu groß in ihr gewachſen iſt. Dieſe Argloſigkeit iſt die Quelle aller ihrer edlen Eigenſchaften, aber auch die Urſache ihrer Anſchwärzung und Verdächtigung; in ihr und durch ſie ſteigert ſie Fehler zu erhabenen Tugenden, trägt

aber auch ihre Tugend in wenig vorsichtiger Haltung; gerade das Uebermaas des schuldlosesten Bewußtseins macht sie lässig und achtlos gegen den Schein; sie hat des Gesetzes nie bedurft und weiß von keiner Sünde; sie könnte fehlen gegen viele Vorschriften der conventionellen Sitte, aber ihr Herz wäre rein von Makel, weil ihr eine Verletzung des ewigen Sittengesetzes unmöglich wäre; sie hat kein Arg gegen andere Menschen und ahnt nicht, daß man arg von ihr denken könnte; so erwirbt sie sich in dieser Unbefangenheit ihr Glück und verschuldet mit ihr ihr Unglück.

Nicht jede Frau thäte ihrem Glücke die Schritte entgegen, die sie thut; nur die bewußteste Absichtlichkeit und Verschlagenheit wäre dazu fähig, oder die bewußtlose und naive Argloßigkeit, die bis zu dem Grade eben der Unbefangenheit in Desdemona geht. Sie hat bruchstückweise die Erzählung von Othello's Leben gehört. Der Zauber, den eine thatkräftige Mannesnatur auf ein gesundes Frauengemüth übt, hat sie ergriffen, und die Regung, die der Dulder Odysseus in Nausikaa weckt, taucht in ihr auf. Sie hatte die „lockigen Lieblinge" von Venedig, die um sie warben, verschmäht; der innere Antheil, den sie an dem großen Krieger nahm, lenkte ihr Auge auf ihn, der ihr an Schönheit, an Sitte und Jahren so ungleich war. Sie hatte mit der natürlichen Abneigung gegen ein so fremdartiges Wesen zu kämpfen und fürchtete seine Blicke, ehe sie sie lieben lernte: ein erfahrenes Weib hätte auf diese erste Stimme der Seele gehört, sie aber nicht. Die großen Ei-

genschaften von Othello's Heldennatur gewannen es über sie, die von wenig sinnlicher Natur war. Sie „suchte sein Gesicht in seinem Geiste", ihre Liebe war nicht die Frucht einer flüchtigen Wallung des Blutes, sondern der langsam gereiften Bewunderung seiner Tapferkeit und seiner männlichen Kraft; sie gab sich ihm hin mit der Entschlossenheit eines gänzlich vertrauenden weiblichen Gemüths, nahm arglos und achtlos den Spott der Welt auf sich und ließ die Posaune des Gerüchtes über sich ergehen. Diese mächtigen Bewegungen ihrer Seele zu verbergen, verstand sie nicht; es ist richtiger zu sagen: es fiel ihr nicht ein, sich darum zu bemühen. Othello ergriff eine biegsame Stunde, ihr seine Schicksale im Zusammenhange zu erzählen. Das Mitleid, das auch nach Olivia's Erfahrung ein erster Schritt zur Liebe ist, trat zu ihrer Bewunderung hinzu. „Sie gab ihm eine Welt voll Seufzer"; und sie schwur, (noch in der Erinnerung war es dem Mohren seltsam und wunderbar rührend) sie wünschte seine Erzählung nicht gehört zu haben. Die Vorstellung von der Last von Schwierigkeiten, die sich ihrer Liebe entgegenstellten und von der Qual, die ihr die Verödung ihrer stillen Wünsche bereiten würde, entlockte ihr diesen Seufzer, den sie eben so wenig zurückzuhalten vermochte. Sie ging noch weiter: sie wünschte als solch ein Mann geboren zu sein, und sagte Othello, wenn je ein Freund von ihm sie lieben sollte, so möge er ihn lehren ihr seine Geschichte zu erzählen; das würde sie gewinnen. Mit diesem Winke trug sich ihm das Mädchen

ſelber an, das in ſeiner eigenen Schätzung werth war, eines Kaiſers Seite zu ſchmücken. Vielleicht war bei ihm nicht weniger als ſoviel Entgegenkommen ſolch eines Weſens nöthig, wenn er ſich irgend einem Weibe nähern ſollte, denn er war zum Dienſte der Ehe und der Frauen wenig verſucht. Die auf Thaten geſtellte Natur des Kriegsmannes iſt nach allgemeiner Erfahrung ſelten ſinnlich; bei ihm kommt hinzu, daß ſein fahrendes Leben den Sinn für häusliche Ruhe nie hat in ihm aufkommen laſſen. Ohne auf Desdemona zu ſtoßen, ſagt er ſelber, würde er nie ſeinen ledigen unbehausten Stand aufgegeben und nicht um Alles ſich in die Schranken der Ehe gefeſſelt haben. Seine Jahre haben die erſte Glut der Leidenſchaft längſt in ihm getilgt. An dem Abend, da Desdemona ihm folgte, wird er in den Senat gerufen: Ein Wort will er noch mit ihr ſprechen ehe er geht, und es iſt nur Ein Wort. In derſelben Nacht ſoll er, ſeiner Liebe nicht froh, getrennt von Desdemona, nach Cypern abreiſen, und bei Beiden keine Sylbe des Sträubens. In der Brautnacht auf Cypern werden ſie durch Tumult aufgeſchreckt und der disciplinariſche Hauptmann iſt in aller Eile und Umſicht auf ſeinem Poſten. Auch hatte er dem Senate feierlich betheuert, daß die Anweſenheit ſeines Weibes nicht ſein ernſtes Geſchäft beeinträchtigen, ſein Vergnügen nicht ſeinem Berufe ſchaden werde: vielmehr, wenn je die leichte Tändelei der Liebe in träger Ueppigkeit die Werkzeuge ſeines Geiſtes und ſeiner Thatkraft feſſeln würde, dann ſollten Weiber ſeinen

Helm zum Kessel machen und jedes unwürdige Misgeschick sich wider ihn und seinen Ruhm erheben. Seine Liebe ist nicht jene Liebe im Müßiggange, die die Proteus und Romeo zu weichlichem Verliegen führt, sondern den Anforderungen des Lebensberufes gegenüber „streift er, wie es in Troilus und Cressida heißt, Amors lieblich Umarmen von seinem Nacken, und wie Thautropfen von des Löwen Mähnen schüttelt er ihn in das luftige Nichts". So wünscht ihn Desdemona; drum will sie mit ihm in Krieg und See, um sich die Thaten nicht rauben zu lassen, um derentwillen sie ihn liebt. Und darin liegt wieder, was ihn seinerseits so innig an sie fesseln, was ihn so beglücken, was die Nacht des alten Chaos in ihm so zerstreuen mußte! Welche Ehre ihm Staat und Volk von Venedig auch erwiesen hatten, es war doch nur geschehen weil sie den Vortheil davon hatten, es war geschehen, gleichsam trotz seiner Person und dem Vorurtheil, das auf ihr lastete. Aber Desdemona zuerst und allein liebte seine Persönlichkeit gerade als den Quell seiner Thaten; und diese Liebe kam ihm von einem solchen Wesen, daß sie ihm den Haß und den Neid der Welt aufwiegen konnte. Mit dieser Liebe fiel der Sonnenblick in sein Leben, der jeden früheren Misklang auflöste in vollkommene Harmonie. Was Wunder, daß sie nachher „den Gott über ihm spielte" und ihn zu allem gewinnen konnte was sie wollte? daß er sie nicht hingeben wollte für eine Welt, die der Himmel aus Einem vollkommenen Chrysolit gebildet und ihm zum Tausche böte?

Sie ist fortan der Ort, wo er die Schätze seines Herzens niederlegen, wo er leben muß oder sonst kein Leben haben kann; sie ist der Quell (dieß Alles sind seine eigenen Worte) aus dem sein Strom entspringen oder sonst versiegen muß.

So viel that Desdemona in ihrer Arglosigkeit für den Mann ihrer Bewunderung und ihrer Wahl; aber sie thut noch mehr für ihn und dieses Mehr war zu viel und führte über die trügliche Gränze zwischen Glück und Unglück hinaus. Sie verbindet sich mit ihm ohne der Familie Wissen und Wollen, und willigt in eine Entführung aus dem väterlichen Hause. Die freie Einwilligung des Vaters mußte Beiden undenkbar geschienen haben; der Stolz Othello's, der sich zu beugen und zu bitten sträubte, das Mistrauen seiner finsteren Natur (ein Erbtheil der alten Zerfallenheit), seine Rücksichtslosigkeit, die Ueberzeugung, daß seine Dienste die Klagen des Vaters überwiegen würden, das Gefühl seiner Unentbehrlichkeit wirkte von seiner Seite mit zu dem Schritte, den sie ihm zu Gefallen thut schon in dem Gehorsam des angetrauten Weibes. So läuft Othello in den Port seines Glückes ein mit einem feindlichen Angriff und in die wunderbare Auflösung der alten Qual seines Inneren wirft er selber einen neuen Mißklang hinein. Wohl ist Brabantio ein Mann, der dem Mohren gegenüber mit verletzendem Stolze auf sein Venetianisches Blut gehalten haben würde. Er hätte schwer in diese Verbindung gewilligt, die ihm widernatürlich geschienen hätte; er sagt es selbst, daß er dem Mohren seine Tochter geweigert haben würde; wenn er

ein zweites Kind besäße, hätte er es nach dieser Erfahrung mit dem ersten zur Beobachtung seiner Kindespflicht gezwungen. Die Neigung ist in ihm, auf sein Vaterrecht und seine Hausehre selbst mit tyrannischer Härte zu halten; der Schritt Desdemona's schien ihm eine Empörung und Verrätherei des Blutes; abergläubisch, wie er auch sonst ist, ist er im bittersten Ernste überzeugt, daß gottloser Zauber seinem Kinde das Herz berückt haben müsse, zu lieben wo sie schaudern sollte. Er hatte dem werbenden Rodrigo schnöde die Thüre gewiesen, dem Entführer Othello versucht er die Tochter mit Waffengewalt zu entreißen; mitten in die wichtigsten und dringendsten Staatsgeschäfte wirft er seine Klage hinein, denn sein Schmerz verschlingt in ihm die öffentliche Sorge. Was bei allem dem der Weg der Wahrheit über diesen strengen und eigensinnigen Mann vermocht hätte, wer konnte dieß vorauswissen? Das Unwahrscheinliche wird so häufig wahr gemacht; das hätten Othello und Desdemona an Brabantio erfahren können, wenn sie den geraden Weg gegangen wären, der Othello's Ehre und Desdemona's Unschuld so gemäß gewesen wäre, statt daß es nun Brabantio an ihnen erfahren muß. Er hatte die schlichte Erzählung von Othello's natürlichen Zaubern gehört, womit er Desdemona bestochen, selbst um ihn zu werben; der Vater verschwört sich, wenn sich dieß aus Desdemona's Munde nur halb als Wahrheit bestätigen würde, nichts weiter gegen den Mohren zu unternehmen. Dieß hatte er auch sagen kön-

nen, als seine Tochter noch nicht von ihm abgefallen war; und er konnte ihr, wenn nicht seinen guten Willen, doch seinen Segen mit in ihr neues Haus geben! Und wie gut war es doch der Frau des Soldaten, den sein Beruf in der Welt umtrieb, unterweilen eine Zufluchtstätte im Hause des Vaters zu haben! wie gut der Frau des Mohren, seiner fremden Naturart gegenüber einen Rückhalt in der Familie zu besitzen! wie gut wäre es gewesen, wenn sie gleich bei der verhängnißvollen Ausfahrt nach Cypern unter dem Dache des Vaters hätte verweilen können, das jetzt Beide so schnöde von sich weisen! Sobald Desdemona des Mohren Erzählung bestätigt hat, wendet sich Brabantio in herbem Gram mit Herz und Mund von dem „Kleinod", von seinem einzigen Kinde ab. „Gott sei mit Dir! ich bin fertig!" Mit diesen Worten treibt er zu den Staatsgeschäften, und ertödtet Schmerz und Zorn in dem zerrauften Herzen. Bitterkeit sah er im ersten Momente für den Rest seines Lebens voraus; der Ehebund ward ihm tödtlich und der Kummer zerschnitt in kurzem den Faden seines alten Lebens. Aus seinem Zorne und unwillkürlichen Fluche keimt das kleine unscheinbare Sprößchen, das in die mächtige Wurzel der Rache anwächst, die den Bau der Liebe und des Lebens von Othello und Desdemona sprengt. Scheidend hatte der Vater den Mohren gewarnt, wachsam zu sein: sie habe den Vater betrogen und könne auch ihn! Das war der erste Stachel in seine Seele gesenkt, dessen Spitze er jetzt nicht fühlte, da er sein Leben auf ihre Treue

jetzte. Aber die bedeutungsvollen Zeichen der Geschicke und die Ahnungen der Seele ließen den Segen des Besitzes in Beiden nicht einen Augenblick gedeihen. Sie werden am Abend ihres ersten Zusammenseins, sie werden in der Brautnacht aufgestört, sie werden auf der Fahrt nach Cypern getrennt und ihre stürmische Fahrt ist wie ein Symbol der Schicksale die ihrer harren. Mit ihr wieder vereinigt steht Othello an der Schwelle des höchsten Glückes, aber über seiner Seele liegt es wie eine ungläubige Ahnung. Die Freude hemmt seine Stimme, die Fülle seines Herzens entlädt sich in heftigen Küssen. „Müßte ich jetzt sterben, sagt er, nun wäre es hohe Seligkeit! denn ich fürchte, meine Seele hat ihr Begehr nun so vollkommen, daß mir die dunkeln Geschicke eine Freude wie diese nicht wiederbringen." Es ist Romeo's Ahnung beim Eingang in das Haus des Capulet. Den Mohren umstricken sofort die Netze des Jago, die er aus den Tugenden Beider zu ihrem Verderben flicht. Sie hätten nicht gehaftet, wenn nicht jener Fluch des Brabantio seine natürlichen Zauberkräfte übte.

Wir müssen demnächst dieses schreckliche Werkzeug kennen lernen, dessen sich das Schicksal bedient, das Glück dieses Ehebundes zu stören.

Der Charakter Jago's ist von dem Dichter durchgehend in einem großen innerlichen Gegensatze zu Othello gehalten worden. Unter den vielen gegensätzlichen Verbindungen, in die der Dichter seine Hauptfiguren immer nach

Anleitung der Grundgedanken, die ihn beschäftigen, zu einander gesetzt hat, ist diese weit eine der tiefsinnigsten und merkwürdigsten. Die wesentlich unterschiedenen Begriffe der Misgunst, des Neides und der Eifersucht vereinigen sich unter dem allgemeinen Kennzeichen, daß sie eine Misstimmung bezeichnen über das Gute, das Andere besitzen. Unter diesen allgemeinen Begriff können die Charaktere von Othello und Jago gleichmäßig untergeordnet werden, so weit sie auch in den Modificationen auseinandergehen. In Othello ist diese Misstimmung ursprünglich gegründet auf jenes dunkle Gefühl der Zurücksetzung, die ihm seine Herkunft zuzieht. Er kam trotz seiner rühmlichen Thaten nicht zu dem Genuß der ausnahmslosen Ehre der Anderen und zu der Gleichstellung mit Anderen, die diesen ohne ein Verdienst von ihrer Seite zugefallen war. Ohne diesen Anderen ihre Vortheile zu misgönnen, darf er im Gefühle seiner Vorzüge wohl misstimmt sein über seinen Ausschluß von denselben. Auf diesem Boden wurzelt seine Liebe zu Desdemona, weil sie dieses Vorurtheil der Welt nicht zu theilen schien, und auf ihm wurzelt seine Eifersucht, weil er glauben muß, daß auch sie ihn getäuscht und misbraucht habe. Begründete Eifersucht ist eine gerechtfertigte Misgunst; denn der Besitz des Weibes ist ein Gut, das zu theilen Andere keinen Anspruch haben. Bei Othello vollends wird sie noch weit gerechtfertigter, weil sie bei ihm zu ihrer ganzen nachhaltigen Stärke noch mehr gesteigert wird durch das Gefühl der verletzten Ehre und des betro-

genen Vertrauens, als durch die Empfindung der verlorenen Liebe und Treue; über seine Ehre aber ist der Mensch sein alleiniger Richter. In Jago dagegen erscheint eine ähnliche Naturanlage zu vollkommen verschiedener Gestaltung und Artung entwickelt.

Dieses verwundbare Ehrgefühl zuerst, diese Eifersucht auf makellose Ehre der Person und des Hauses, besitzt er nicht. Guter Name und Ruf ist ihm gleichgültig; so schön er vor dem Mohren, in dessen Sinn eingehend, davon zu reden weiß, so erklärt er sich doch vor Cassio ganz im entgegengesetzten und in seinem eigenen Sinne, daß er den Verlust des guten Namens geringer anschlägt als irgend einen materiellen Schaden. Wer ein reizbares Ehrgefühl haben soll, muß Menschen kennen die er achtet, denn nur solche können unsere Ehre verletzen. Solche kennt Jago nicht. Seinem eingefleischten Egoismus erscheinen nur diejenigen Menschen als Bursche von „einiger Seele", die ihren Vortheil suchen, gleichviel mit wie viel Schaden des Anderen, die sich selbst zu fördern wissen, gleichviel mit welchen Mitteln. Einen der sich „auf rechte Selbstliebe versteht", hat er noch nirgends gefunden. Er selbst will ein sprechendes Beispiel dieses seines Menschenideales werden. Gegen alle übrigen erfüllt ihn tiefe Verachtung. Er nennt sich selber vor Desdemona tadelsüchtig von Natur, und er beweist sogleich seine Stärke in dieser Eigenschaft, indem er die verschiedenen Gattungen der Frauen charakterisirt, der schlechtesten den Preis gibt, die aber, die er als

wirklich verdienstvoll anerkennen müßte, für ein Wesen untergeordneter Art erklärt, gut genug Kinder zu stillen und den Haushalt zu führen. Er glaubt nicht an achtbare Menschen, weil er nicht an Tugend glaubt; sie ist ihm eine „Feige". Der Verstand allein ist ihm das Maas der Dinge, wie er ihm die wirkende Kraft aller unserer Handlungen ist. Der Einfältige, der Gimpel, wie Rodrigo, ist ihm nur eine Maschine, die er gebraucht nach seinem Vortheile. Der Leichtgläubige und Ehrliche, wie Othello, ist ihm ein „Thor" und ein „Esel", den er lenkt nach seinem Bedürfnisse. Der Sittliche und Gewissenhafte, wie Cassio, ist ihm ein „zu arger Moralist", ein weichlicher Schwächling, dem er nach seiner Bosheit mitspielt. Der tadellos Reine, wie Desdemona, ist ihm ein unbedeutendes Geschöpf, und was mehr ist, die natürliche Zielscheibe seiner Verleumdungssucht, da er eben an tadellose Reinheit nicht glaubt und noch weniger glauben mag.

Ist ihm so die Eifersucht der Ehre, die Othello zuletzt zu einem großartigen Mörder macht, gänzlich fremd, so ist es ihm auch die Eifersucht der Liebe. Dazu fehlt ihm alles und jedes Gefühl. Schwarz in seinem Innern, wie Schlegel ihn nannte, ist er durch und durch nur kalte, fühllose Berechnung; in jeder einzelnen seiner Handlungen kommt diese dauernde Steinhärte seines Herzens, zu der Othello nur durch Gram und Wuth unnatürlich gesteigert wird, zu Tage; mehr noch vielleicht und schauerlicher, wo er nicht unmittelbar handelt. Bei der Ohnmacht des Othello sieht

er in eiſiger Kälte, und die unglückliche Desdemona, die ihm nichts zu Leide gethan, ſieht er in mitleidloſer Stumpfheit ſeiner Bosheit zum Opfer fallen. Indem er nachſinnt über die Mittel, ſich zu rächen, ſchmiedet er anfangs doppelte Plane. Darunter iſt auch der, daß er ſelber, wie es in der Novelle ſeine Abſicht iſt, Desdemona dem Mohren untreu machen will. Aber lieben könnte Er, der nur Selbſtliebe kennt, in der That und im Ernſte ſelbſt dieſes reizende Weſen nicht; wie er ſelber ſagt, nicht einmal „aus Lüſternheit". Sondern er würde ſich dieſe Liebe nur in den Zwecken ſeiner Rache eingeredet haben, wie er ſich denn auch eine Eiferſucht einredet. Er hatte vom Gerüchte gehört, der Mohr ſei ſeinem eigenen Weibe gefährlich geworden. Er ſelbſt weiß wohl, daß das falſch iſt, aber „er will es für gewiß nehmen"; er will mit dem Mohren wett werden; er verſenkt ſich in dieſen Gedanken ſo, daß er „wie Gift an ſeinem Inneren nagt"; dennoch iſt auch dieſe Eiferſucht, im grellen Gegenſatze gegen Othello's, nur gekünſtelt, nur ein Mittel zu anderen Zwecken, nur ein Wetzſtein zu ſeiner Rache gegen den Mohren. Denn ſeine Frau hat von dieſer Eiferſucht früher wenig und jetzt nichts zu leiden, eben weil er gegen ſie keinen anderweitigen Grund der Rachſucht hat wie gegen Othello.

Fremd iſt Jago alſo die Eiferſucht der Ehre und der Liebe, dagegen iſt er ganz ausgefüllt von einer derberen Spielart dieſer Leidenſchaft, von Rangeiferſucht, von Stellenehrgeiz, von eigentlichem Neid und Misgunſt. Von

dieſer Abart verräth Othello nur vielleicht, nur möglicherweiſe etwas bei dem Anlaſſe von Caſſio's Beförderung, und dieß nur unter der Mitwirkung anderer Empfindungen, ungefähr in dem Verhältniſſe, wie Jago an der Liebeseiferſucht Theil oder, wie man will, nicht Theil hat. In dieſem Gegenſatze tritt der ganze Unterſchied von Othello's gemüthvoller und Jago's kaltverſtändiger Natur zu Tage. Zugleich iſt dieß der Punkt, wo dieſe Charaktere feindlich aufeinanderſtoßen und wo Othello gegen Jago ein Verſehen begeht, durch das er ſelbſt die Eingriffe dieſes gefährlichen Feindes in ſein Schickſal verſchuldet. Er hat dieſe Rangeiferſucht in Jago geweckt und dieſen dadurch zur Rachgierde geſpornt; und es iſt ein Zug der Vergeltung darin, daß Jago ihn dafür mit der Eiferſucht der Liebe und Ehre erfüllt, die ihn zu eben ſo ſchrecklicher Rachſucht treibt. Daß Jago ein tapferer Soldat iſt, bezeugt ihm ein Jeder. Der Mohr hat unter Chriſten und Heiden die Proben ſeiner Fähigkeit geſehen; Jago hatte erwartet, dafür die Lieutenantſtelle bei ihm zu erhalten; nach dem alten Brauche des Stufenranges, und wenn nicht Gunſt und Neigung entſcheiden ſollte, gehörte ſie ihm; auch ſein Verdienſt ſprach ſie ihm in ſeiner eigenen Schätzung zu: „Ich kenne meinen Preis, ſagt er, und weiß, daß ich keine geringere Stelle verdiene“. Auch gegen ihn aber läßt Othello ohne weiteres Arg eine unverdiente Rückſichtsloſigkeit walten. Er zieht ihm den Caſſio vor, der als Ausländer (Florentiner) und als jüngerer Kamerad ſchon Jago's Mißgunſt doppelt rei-

gen darf, und dem, wie wir ihn sonst kennen lernen, wohl nicht zu viel von seinem Nebenbuhler geschieht, wenn er ihn gegen sich mehr einen theoretischen Soldaten nach dem Buche nennt, der von des Krieges praktischer Uebung nichts versteht. Das Gefühl der Zurücksetzung empört Jago gegen Othello und reizt in ihm seine teuflische Feindschaft auf. Othello hätte das, woran er selber so viel litt, einem Anderen zuzufügen sich dreifach bedenken sollen; er hätte es nicht diesem zufügen sollen, der sich in schweigender Gekränktheit geduldig zusammenzunehmen nicht verstand, der, einmal gereizt, alle seine Gedanken mit Racherlauen ausfüllte und dessen Geist an Hülfsmitteln zur Rache unerschöpflich war. Dazu besaß Jago alle die Gaben, die dem Mohren auch nur zu denken unmöglich waren. Denn so offen und ehrlich, so einfach, schlecht und recht Othello ist, so mit allen Künsten der Verstellung ausgestattet, so mit allen Hunden gehetzt ist Jago. So harmlos vertrauend, so weltunkundig Othello, so sehr ist Jago ein Menschenkenner, der Jeden nach seiner Art und Alles nach Zeit und Verhältniß mit Geschick und Schmiegsamkeit zu behandeln weiß. Und so geduldig, gutmüthig und edel Othello ist, so thätig, boshaft ist Jago, so braucht sein angefachter Haß der Entleerung und der That. Er war gegen Cassio von Othello zurückgesetzt worden, er fühlt sich aber, und von der Seite seiner geistigen Fähigkeiten nur mit zu viel Recht, nicht an Cassio's Stelle blos berufen zu sein: da der Mohr sie ihm weigert, drängt es ihn, ihm in einer

furchtbaren Deutlichkeit zu beweisen, um wie viel er ihn selber übersieht.

Wenn Jago's Handlungen auf dieß verletzte Selbstgefühl, als auf ihren letzten Grund, zurückgeführt werden könnten, so würde man nicht mehr so versucht sein, mit Othello nach seinem Pferdefuße zu spähen; der Charakter würde um dieses Motives willen viel entschuldbarer erscheinen. Allein seine Misgunst hat einen noch weit tieferen Grund, und erst dadurch wird diese Figur an innerer Bedeutung dem Othello ebenbürtig. Es ist in der That nicht allein der Neid, der eines Anderen Besitz und Ehren begehrt, es ist nicht allein die Misgunst, die sich für würdiger des Glückes als Andere glaubt, was diesen Charakter innerlichst gestaltet, es ist vielmehr der Gipfel dieser Leidenschaften, die Scheelsucht, die bewegende Kraft desselben, die Misstimmung über Anderer Vollkommenheit, der Widerwille an dem Guten an sich. Dieser Abgrund seiner Lasterhaftigkeit offenbart sich in seinem Verhältnisse zu Desdemona. An Rodrigo, an Cassio, an Othello hat ein Mann wie Jago nur äußere Güter zu beneiden, keinen inneren Vorzug. An Desdemona, die ihm keine Stelle und keinen Rang verschließt, ist sein Blick auf ihre inneren Vollkommenheiten nothwendig hingeleitet. Wären ihm diese gleichgültig, es wäre zu unnatürlich, daß er diese Schuldlose und Waffenlose gerade in das ärgste Elend stürzte. Allein sie sind ihm nichts weniger als das. Wie käme es sonst, daß er gerade sie und ihre Tugend herabzusetzen nicht müde

wird? An Othello hat er jeden Augenblick eine gute Eigenſchaft mit Bereitwilligkeit anzuerkennen, wenn er ſie dann auch zu einer Geiſtesſchwäche verzerrt; aber an Desdemona wird es ihm überhaupt ſchwerer, eine ſolche anzuerkennen, oder wenn er es thut, ſo iſt ſeine Bosheit noch viel geſchäftiger, das ſpiegelreine Bild ihres Weſens zu beſudeln. Der Zweck dieſer unwillkührlichen Ausbrüche ſeiner Verkleinerungsſucht ſcheint überall der zu ſein, ſich den Glauben an ihre Tugend und Güte auszureden. Es iſt gleichgültig für die Beurtheilung dieſes Grundzuges in dieſem Charakter, ob er alles das, was er zu Desdemona's Nachtheil ſich verſagt, glaubt oder nicht; es iſt ihm unbewußt ein Bedürfniß, das Gute herabzuwürdigen, ja zu vernichten. Gerade weil ſie ihm keinen Anlaß des Haſſes und der Schmähung bietet, ſucht er die Handhabe ſeiner Tadel- und Scheelſucht zu erfinden. Sein ganzer Plan auf die Erregung von Othello's Eiferſucht fußt auf der Ueberredung, die er mehr und mehr zur Ueberzeugung in ſich zu ſteigern ſucht, daß Desdemona nicht beſſer ſei als Andere auch; daß ſie, eine „ſuperkluge" Venetianerin, wie er ſie bei Rodrigo nennt, auch mit der wenigen Klugheit, die er in Wahrheit in ihr weiß, die Kunſt zu trügen ſo gut verſtehen müſſe wie Jede; daß ſie ihr Misverhältniß zu Othello erkennen und, jung und ein Weib wie ſie iſt, nach Abwechslung ſuchen, den ſchmuckeren Caſſio dem Mohren vorziehen müſſe; daß die Natur, d. h. was Er Natur nennt, die Sinnlichkeit und der Leichtſinn, in ihr wirken

werden wie in Anderen. Wenn er an ihre Tugend in Wahrheit glauben könnte, wie könnte er je glauben, daß der Mohr, so einfältig er auch wäre, an dieser Tugend verzweifeln würde? Wo er aber vorübergehend die Anwandlung hat, an ihre Tugend zu glauben, da ist er um so eifriger begierig, sie zum Laster umzuwandeln und aus ihrer Güte selbst das Netz zu stricken, das sie und Alle verderben soll.

So gibt er nun ein Beispiel zu der alten traurigen Lehre, daß dem klugen und gewissenlosen Thätigen, der die Mittel nicht wägt, die Welt zur Beute fällt. Seine Ueberlegenheit, was Geist, Rührigkeit, Gewandtheit angeht, ist jedem Betrachter dieses Charakters immer zuerst in die Augen gesprungen; er ist ein Musterbild jener gefährlich begabten Menschen, deren Köpfe scharf und erfindsam geworden sind unter der Verhärtung ihrer Herzen. Man hat ganz recht gesagt, daß diese Beweglichkeit seines Geistes und diese Kraft seines Willens unser Interesse an Jago immer lebendig hält, ohne gleichwohl unseren Abscheu vor ihm abzustumpfen; der Widerwille, den seine Zwecke einflößen, so drückte Schlegel umgekehrt dasselbe aus, werde dadurch erträglich, daß die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seine Mittel abgelenkt wurde, die dem Verstande unendliche Beschäftigung bieten. Auf der Spitze seines Genies sieht man diesen Mann in der ersten Scene des fünften Aktes, die das grellere Nachbild der Nacht ist, in der er Cassio trunken macht. Er überlegt sich's, wie er sich der

beiden läſtigen Fliegen, Rodrigo und Caſſio, mit Einem Schlage entledigen könne; er hetzt den Einen gegen den Anderen; er ſieht Rodrigo fallen; hört mit raſchem Ohr, daß Caſſio ſtichfeſt gekleidet iſt; er verſetzt ihm darum eine Wunde am Beine; gleich darauf iſt er im Nachtkleide wieder da und erſticht den nur verwundeten Rodrigo, da er ſchnell überſchlägt, er werde reuig Alles geſtehen; er überzeugt ſich dann, ob Caſſio ihn erkannte, da er ihn verwundete; er ſucht ſchließlich noch den Verdacht der blutigen Thaten auf Bianca zu ſchieben. Auf dieſen Eigenſchaften, die hier thätig ſind, wonach Jago nie verblüfft, nie verlegen, vor nichts zurückſcheuend, bei jedem veränderten Verhältniſſe raſch entſchloſſen iſt, ſein Ziel feſt im Auge hat, ſeine Mittel richtig ergreift, die Menſchen und die Quellen ihrer Handlungen tief und ſicher durchſchaut, die Umſtände weitvorſehend erzeugt, die dann wieder ſeinen Planen dienen müſſen, haben alle Beurtheiler immer mit dem gleichen Nachdrucke verweilt. Beſonders der Novelle gegenüber hat man immer, und nicht mit Unrecht, großes Gewicht darauf gelegt, daß der Dichter Alles, was dort mehr Zufall iſt, durch die Anſtiftungen Jago's geſchehen läßt. Die Bosheit des Charakters und ſeine dämoniſche Ueberlegenheit wird dadurch noch ungemein geſteigert; und es iſt darum gezweifelt worden, ob dieſer Charakter natürlich ſei und ob ſich in ihm irgend die Spur von einer noch ſo ſchwachen Miſchung eines guten Elementes mit dem böſen verrathe. Der Dichter ſelbſt legt dem Leſer dieſen Gedanken in den

Mund dort, wo Emilie ahnt, ein Erzverleumder habe den Othello, um sich ein Amt zu fischen, berückt, und wo Jago selbst erwiedert: „solch einen Menschen gibt es nicht; es ist unmöglich!“ Allein Shakespeare hatte in Richard III. in seiner eigenen vaterländischen Geschichte das Bild eines Charakters gefunden, der wohl in der Wirklichkeit unnatürlichere Thaten gethan, als Jago in der Dichtung. Die Möglichkeit einer solchen Menschengestalt durfte er demnach wohl annehmen! Aber seinen Richard selbst hatte der Dichter doch, wie wir fanden, mit Einem schwachen Faden wenigstens an die gute Seite der menschlichen Natur anzuknüpfen versucht, mit seinem Aberglauben und den unwillkührlichen Zuckungen seines Gewissens. Nicht einmal solch ein Weniges hat er Jago gelassen. So sollte es scheinen. Vielleicht aber läßt sich bei näherem Nachsehen doch auch in ihm eine solche kleine Stelle entdecken, wo auch Er mit diesem Gewissen verwachsen ist, das er eine Schwachheit, oder wie Richard, eine Erfindung nennen würde. Man muß vor Allem, wenn man die Geschicklichkeit seiner Maschinerie bewundert, nicht so weit gehen, zu glauben, daß er nach seiner bloßen Willkühr die Geschicke der Menschen, auf die er es abgesehen hat, bestimme und bereite; der erste und höchste Zweck der tragischen Dichtung ginge dadurch verloren, die immer anschaulich machen soll, wie der Mensch selber der Urheber seines Schicksals ist. Man wird vielmehr beim Verfolge der Handlung überall gewahr werden, wie vieles die Geschicke den Planen Jago's entgegenbringen,

wie viel das wirkliche, wenn auch dunkele Schuldbewußtsein der von ihm Verfolgten ihm half, eine erdichtete Schuld glaubhaft zu machen. Die Plane Jago's sind von Anfang an keineswegs so festgestellt, daß er Zwecke und Mittel in Einer Richtung nur konsequent zu verfolgen hätte. In dem Monologe am Schlusse des ersten Aktes schwebt ihm der Gedanke, den er nachher ausführt, dunkel vor. Dazwischen kreuzen ihm andere Projekte, wie seine Anschläge auf Desdemona, diesen ersten Plan. In einem späteren Monologe (II, 1) gesteht er diese Unklarheit seiner Entwürfe selber ein; sie sind nur ein „Traum, der noch nicht Wirklichkeit und Folge hat." Der Witz und Verstand, durch den wir wirken, das weiß er, erfordert günstige Gelegenheit, und diese will er daher in seinen Anschlägen walten lassen. Dabei bildet sich in ihm mehr und mehr die Absicht und der Wunsch aus, die Umstände selbst diesen Anschlägen entgegenarbeiten zu lassen, und er hat eine lebhafte Freude daran, wenn die Natur der Menschen ihnen entgegenkommt, wenn er dem Geschicke gleichsam nur die Hand zu führen braucht. Dieses wunderbare Ineinandergreifen und die gegenseitigen Förderungen des Unheils durch seine Rachsucht, durch den Zufall und durch die Natur der Handelnden selber, gibt Jago erst die treffliche Stellung, in der er überall als der Scherge des Schicksals erscheint. Und hier eben webt sich auch sehr fein und vortrefflich der Zug ein, der eine Spur von Gewissen und einen kleinen Rest von Scheu doch auch in diesem Menschen

zeigt. Ueberall verräth er eine unwillkührliche Neigung, sich einzureden, daß er rechtfertigende Gründe für seine Rache habe und daß seine Verleumdungen durch wirkliche Sünden wahr gemacht würden. Ueberall verräth er den Hang, seine Unthaten durch unverfängliche Rathschläge einzuleiten und den Ausgang auf das Ungeschick der unmittelbaren Thäter zu schieben. Ueberall sucht er sich hinter Wahrheiten zu bergen, wenn er Lug und Trug im Herzen hat. Er möchte gern sein Gewissen selbst betrügen und möglichst schuldlos seine Schuld begehen, mit der er den Schein und das Wesen der Schuld auf die Unschuldigen wirft. Daher nimmt er es als erwiesen, daß er Ursache zur Eifersucht gegen Othello habe; daher „glaubt er gern", daß Cassio Desdemona und Desdemona Cassio liebe; daher meint er sogar, für seine Frau auch von Cassio fürchten zu müssen; daher findet er es so natürlich, daß Desdemona Othello betrügt. Daher ferner trägt er den Schein der Wahrheit und Ehrlichkeit so zur Schau, als gälte es, selbst einen geheimen Richter zu täuschen. Darum warnt er den Othello vor der Eifersucht so wohlmeinend, darum so wahrhaft vor seiner Tadelsucht und Schwarzsüchtigkeit; und mit diesem Zuge ist auch die sarkastische Frechheit in jener Wahrheit verwandt, die er, als er Cassio den Rath giebt, Desdemona um Fürbitte für ihn anzugehen, ihm zum Schlusse sagt: er wette Alles, „daß dieser Bruch ihrer Liebe dann stärker werden würde, als er zuvor war!!" (Eine Stelle, die man freilich nicht in der Tieck'schen Uebersetzung

lesen darf.) Es zählt ferner hierhin, daß Jago mit so teuflischem Geschicke den thörichten Rodrigo immer zum Schild und zur Waffe seiner eigenen Anschläge und Thaten misbraucht. Diese Eigenheit in Jago, von der wir sprechen, ist gerade nicht der Hauptschlüssel zu seinem Charakter, aber es ist in der That ein Nachschlüssel, der in einer andern Art ganz nahe zu derselben Lösung führt, die wir oben versuchten. Daher hat wohl Jeder dunkel gefühlt, daß in dem Monologe gegen das Ende des zweiten Aktes ein Hauptaufschluß der Natur dieses Bösewichtes zu suchen ist. Wo Jago in einer Art enthusiastischer Selbstzufriedenheit über seine „Theologie der Hölle" fragt, wer ihn nun einen Schurken nennen wolle? Da er dem Freunde Cassio in der That den aufrichtigsten Rath gegeben hatte, der ihn, den Rathgeber, nimmer zu seinem Ziele geführt haben würde, wenn nicht Cassio und der Mohr und Desdemona das Ihrige mit gethan hätten, sich selbst zu verderben.

Nachdem wir so zuerst in der Natur Othello's und Desdemona's die Fäden bezeichnet haben, mit denen sie ihr eigenes Schicksal spinnen, und nun vorbereitet sind, die Umgarnungen dieser Spinne, des Jago, besser in dieß doppelte Netz hineinarbeiten zu sehen, werden wir jetzt die Entstehung von Othello's Eifersucht, ihre Gestalt und Art und ihre Wirkungen leichter begreifen. Wir lassen dabei überall den Dichter selber das Wort führen und suchen das Verdienst der Auslegung nur in der Stellung der Thatsachen, in der Zusammenrückung der zerstreuten Charakter-

züge, in der stärkeren Betonung der Hauptpunkte, auf welche der Leser und Schauspieler jenen Nachdruck, jenes stärkere Licht zu werfen hat, das dem lebendigen Gemälde die vollere Wirksamkeit und Wahrheit giebt. Fünf wesentliche Factoren sind es, die in die Erzeugung dieser furchtbaren Leidenschaft in Othello Einfluß haben, und die wir nach der Reihe betrachten müssen, immer Einer schwer wiegender und wirksamer als der Andere: die vollendete Verstellungskunst Jago's, der Charakter Cassio's, die reizbare Natur Othello's und sein ganzes Verhältniß zur menschlichen Gesellschaft, vor Allem die fluchbelastete Entstehungsgeschichte seines Ehebundes und die Charakteranlage Desdemona's, die in der Entwickelungsgeschichte dieser Ehe so verhängnißvoll fortwirkt, als sie in ihrem Ursprunge begonnen hatte.

Daß ein so arger Mensch, im Besitze solcher geistiger Mittel, wie Jago, einen so wenig umschauenden, gegen Trug und List unbewaffneten Mann wie Othello mit Leichtigkeit berücken werde, ist an sich selber klar. Seine verwegene Sicherheit in seinem Racheplane gegen den Mohren sowie gegen die gleich arglosen Cassio und Desdemona ist so groß, daß er in jedem Momente, wo er ihren Frieden untergräbt, zu gleicher Zeit als ihr bester Freund und ihr sorglichster Berather erscheint. Gleich im Anfange des Stückes finden wir Jago als den Störer der ersten Stunde, die das neue Ehepaar unter sich verlebt; er wirbt sich in Rodrigo ein dauerndes Werkzeug seiner Rache. Dem

Othello stellt er sich aber zu gleicher Zeit als ein wachsamer und entschlossener Freund zur Seite. Er versichert ihn, wie schwer es ihm geworden sei, den stolzen Brabantio nicht bei den Rippen zu packen, und als dieser kommt, um Waffengewalt gegen Othello zu versuchen, so drängt er sich rasch hervor, mit Rodrigo anzubinden, als sei er der Eifrigste, seine Person für des Feldherrn Glück und Sicherheit einzusetzen. Der Mohr schätzte den braven Soldaten immer in ihm; jetzt schiebt sich ihm Jago auch mit diesem persönlichen Antheile nahe, wofür Othello so vielen empfänglichen Sinn hat. Sogleich lohnt ihn das Vertrauen, daß ihm Othello das Geleite seiner Frau übergiebt. Die Scene geht nach Cypern über. Der nächste Zweck Jago's ist darauf gestellt, dem Cassio einen Schlag zu versetzen. Er verwickelt ihn in die unzeitige Rauferei, die ihn dem Zorne des Generals bloßstellt; er selbst aber erscheint in seinem Berichte als der ehrliche Soldat und zugleich als der schonende Freund des Lieutenants. Er bringt diesen jetzt aus seiner Stelle, er bringt bald darauf die Stelle an sich; weit entfernt aber, daß diese Erfolge ihn zufrieden stellen sollten, sind sie ihm nur eben so viele Antriebe, dem Laufe seiner Rache immer weitere Ziele zu stecken. Den Augenblick, wo Cassio von seinem Falle zerschmettert ist, benutzt er, an diesen Erfolg den Versuch anzuknüpfen, ihn und Desdemona dem Mohren verdächtig zu machen. Er heißt ihn, Desdemona um eine Fürbitte für ihn zu ersuchen. Er weiß, daß er das arglos thun kann und wird, er weiß,

daß Desdemona in der gleichen Arglosigkeit ihr Gesuch für Cassio anbringen wird; in der Zwischenzeit geht er, den Mohren unversehen zu ihrer Zusammenkunft zu bringen und ihm mit Einem, wie entschlüpften Ausrufe (III, 3) den ersten Argwohn in das Herz zu senken. Auf das Geschick, womit dieser erste Grund zu Othello's Eifersucht gelegt ward, kam Alles an; sobald der Boden für sie bereitet ist, so zieht sich diese Leidenschaft nachher aus sich selber groß und schafft sich ihre eigene Nahrung. Darum spielen hier gleich im Anfange seine heuchlerischen Künste in der größten Meisterschaft. Daß am Schlusse der Unterredung Othello von ihm sagt, dieß sei ein Mensch von ungemeiner Ehrlichkeit und Welterfahrung, dieß ist der beredteste Lobspruch auf sein schlaues Geschick der Verstellung, oder auf die Zeichnung dieser Heuchelei aus den Händen des Dichters. Mit welcher Offenheit klagt sich Jago selber der Schwarzsichtigkeit an und warnt den Eifersüchtigen vor sich und seiner Tadelsucht! Wie entschuldigend und gutmeinend hebt er hervor, daß ja auch der Beste einmal einen Fehltritt begehe! Wie abschreckungsvoll malt er die Qualen des Liebenden aus, der zweifeln muß! Wie eindringlich warnt er vor dem grünäugigen Scheusal, der Eifersucht, dieweil Othello schon an der noch köderlosen Angel sich verbissen hat! Wie zart empfiehlt er ihm die Schonung seines guten Namens, womit er freilich die Saite berührt, die für den Mohren den grellsten Mißklang gab. Mit dieser Hülle der erprobtesten Ehrlichkeit einmal umgeben, hat

Jago weiterhin leichtes und gewonnenes Spiel. Er verstrickt den Mohren in einen unseligen doppelten Wahn: Alle Zweifel der Welt überfallen ihn an der Treue und Ehrlichkeit Desdemona's, kein Zweifel taucht in ihm auf gegen die Verstellung dieses Böswichts. Die lichte und finstere Seite von Othello's Natur, seine Arglosigkeit und sein Argwohn, gehen im ersten Momente, der bei ihm der entscheidende ist, entschieden fehl. Das Wesen der Desdemona überwältigt ihn wohl noch stellenweise mit dem Eindrucke ihrer ganzen Unschuld, aber die einzelnen Scheinbeweise ihrer Schuld wiegen ihm schwerer. Ihre Ehrlichkeit beruht stille und unthätig in sich selber, die des Jago aber drängt sich ihm fortwährend in neuen Beweisen und Diensten thätig entgegen. Er erkennt in diesem Anfangs die kleinen Zeichen und Eigenheiten der Falschheit, aber er gibt ihnen von vornherein eine andere Bedeutung. Das ganze Wesen des heimtückischen Mannes nach seiner Wahrheit im Großen und Vollen auf sich wirken zu lassen, das versteht Othello nicht. So kurzsichtig hat ihn die eigene Biederkeit seiner Natur gegen Schurken und Schurkenstreiche gemacht, daß ihn selbst jener Spießgeselle des Jago, der armselige Rodrigo, an Scharfblick übertrifft. Er ist von einer eben so verblendeten Leidenschaft gefesselt, wie der Mohr, er ist von einer sinnlichen Liebe zu Desdemona gepeitscht, und Jago unterhält diese Leidenschaft in ihm eben so künstlich wie die in Othello, und betrügt beide Leichtgläubige auf ähnliche Weise. Selbst dieser schwache Kopf

aber hat doch wenigstens Anfälle von Argwohn gegen den falschen Fähndrich, die ihm die Furcht vor dem Verluste seines Geldes eingibt; in Othello aber, den ein so unendlich viel größerer Verlust bedroht, den dieser Verlust schon in der bloßen Vorstellung so zerrüttet, bringt diese Bekümmerniß nicht den Schatten eines Verdachtes gegen den Verdächtiger seiner Gattin auf; ja selbst nach seiner schrecklichen That, selbst nach der ersten Erschütterung seiner Ueberzeugung von der Untreue Desdemona's, berührt ein Zweifel an Jago's Ehrlichkeit nicht seine Seele.

So sicher hatte der rachsüchtige Heuchler sich dieses Herzens bemächtigt, in dem Zwecke es mit unheilbarer Eifersucht zu füllen. Er durfte hoffen, gerade nach diesem Plane den Bau seiner Rache auf's kühnste auszuführen, da er in den Personen und in den Verhältnissen das günstigste Material dazu vorfand. Desdemona in Verdacht mit Cassio zu bringen, dazu bot sich gerade die Persönlichkeit des Letzteren auffallend entgegen. Er hatte den Vermittler zwischen ihr und Othello gemacht, und wie treu und verschwiegen er dieses Geheimniß in sich bewahrt, das beweist er (I, 1) im Gespräche mit Jago, wo er sich der ganzen Heirathsgeschichte unkundig stellt. Mit beiden war er so vertraut geworden, daß er sich im Verkehr mit Desdemona jede anständige Vertraulichkeit erlauben durfte. Sie war so offenherzig gegen ihn gewesen, daß sie oft geringschätzig von dem Mohren gegen ihn sprach, wogegen er dann diesen in Schutz nahm; und das wußte Othello.

In äußerer Sitte, Gestalt und Erscheinung kann kein stärkerer Gegensatz gedacht werden, als der des Cassio zu dem Mohren. Schön von Bau und Gesicht, jung, glatt und gewandt, wie Jago sagt, fast zu einem schönen Weibe verdammt, mit allen Gaben und Künsten der eleganten Welt ausgestattet, besitzt er Alles worin sich der Mohr am schwächsten weiß; er ist ein natürlich Ziel der Frauenblicke, und in diesem Punkte ebenso verführerisch wie verführbar. Konnte dem Mohren von dieser Seite erst das Mistrauen in seine eigenen Gaben geschärft werden, so gab sich's von selbst, seinen Verdacht auf diesen schmucken Stellvertreter zu lenken. Selbst so lange er an Desdemona's Tugend noch glaubte, konnte es ihm am ehesten vereinbar mit ihr scheinen, daß sie einer Schwäche gerade für diesen Cassio nachgegeben habe. Denn einen so pflichtgetreuen, dem Generale so innigst ergebenen Mann wie diesen gab es weiter nicht; keinen der so ängstlich auf seinen guten Namen, keinen der jüngferlicher auf gute Sitten hielt. Die männischen Laster, wie der Trunk, waren ihm fremd und abscheulich; der Name „Trunkenbold" aus Othello's Munde war ihm so arg, wie Desdemona das Schimpfwort auf ihre weibliche Ehre, das sie nicht in den Mund nehmen konnte. Aber alle diese Tugenden waren fast zu verfeinert, als daß sie ein Vertrauen auf ihre Festigkeit hätten geben sollen; Jago hatte also recht, daß er Cassio als einen Mann ansah, der für den Argwohn geschaffen sei. Daß seine Gutartigkeit unterweilen in Zanksucht

überglitt, weiß alle Welt; daß seine Abneigung gegen den Wein durch die Gelegenheit überwunden werden und dann sogar sein Diensteifer in Pflichtvergessenheit umschlagen könne, muß Othello erfahren. Fehlt noch etwas, ihn zu einer Person in Jago's Tragödie tauglich zu machen, so ist es die ähnliche Arglosigkeit in ihm, wie in Desdemona und Othello, das ähnliche Vertrauen in Jago's Ehrlichkeit und Freundschaft, an der auch Er bis zu Ende nicht zweifelt.

Die Verstellungskunst des Jago und Cassio's verführerische Gaben würden gleichwohl den Mohren nicht bis zu der maaslosen Verirrung seines Argwohns berückt haben, wenn nicht seine ganzen früheren Lebensverhältnisse und die Art seiner Verbindung mit Desdemona das Spiel des Ersteren erleichtert hätten. Othello weiß die nichtigen Beweggründe, die Andere zur Eifersucht treiben, von sich ferne. Er ist zu grundlosem Argwohn an sich unfähig wie zu grundlosem Zorne. Es wird ihn nicht kümmern, wenn Andere seiner Frau Schönheit und Vorzüge preisen, noch wenn sie ihn bei ihr herabsetzen würden. Sein Selbstgefühl ist noch wach: „sie hatte Augen, sagt er, als sie mich wählte." Aber dieses Selbstgefühl war gerade von dieser Seite so leicht in ihm zu erschüttern. Denn sobald ihn Jago nur erinnert an die Künste der Venetianerinnen, „nicht Unterlassen, sondern Geheimhalten", an den venetianischen Trug, den auch Desdemona an ihrem Vater geübt, an die Verstellung mit der sie ihm die Augen ge-

ſchloſſen, nun iſt die feurige Vorſtellungskraft des raſch empfindenden Mannes auf die Stelle gelenkt, wo die entzündbare Materie nicht mehr ausgehen kann. Jago braucht bei dem Mohren die eigenen Worte Brabantio's, die er anweſend gehört hatte: „Sie hat den Vater betrogen, da ſie euch zum Gatten nahm! Als ſie vor euerem Blicke zu zittern ſchien, ſo liebte ſie ihn.“ Die Tieck'ſche Ueberſetzung läßt den Othello darauf ein flaues „Ja wohl“ ſprechen; ſeine Worte lauten aber mit größerem Nachdrucke: „Ja, das hat ſie gethan!“ Der Ausdruck, der in dieſe Worte zu legen iſt, kann nicht bedeutſam genug ſein. Der Fluch des Vaters entlädt ſich in ihnen auf Othello's Seele; das Licht ſeines Glaubens an Desdemona iſt mit ihnen ausgelöſcht. Von jetzt verliert er ſich einſylbig und grübelnd in den Gedanken, ob ſie in ihrer Wahl nicht doch von der Natur abgeirrt ſei, und im Verfolge dieſes Weges geht er und ſie verloren. Hier faßt ihn auch Jago ſogleich mit dem vollen Geſchick ſeiner Bosheit, wohl wiſſend, daß dieß „der Punkt“ ſei, den es anzubauen gelte. Unter dem Scheine dreiſter und unvorſichtiger Offenheit hält er ihm die Unnatur ihres Misverhältniſſes mit allem Nachdrucke vor, und gibt ihm zu bedenken, ob nicht lüſterne Neigungen und unnatürliche Gedanken bei Desdemona mitgeſpielt hätten, ob ſie ihn nicht bei beſſerem Urtheile mit ihren Landsleuten bereuend vergleichen werde. Das wühlt in dem Mohren weiter. Weil ſeine Jahre abwärts gehen, darum nicht ſo ſehr — aber weil ihm die ſüßen Gaben des Umgangs feh-

len, weil er schwarz ist — wie möglich, daß daran auch ihr Geschmack und ihr Vorurtheil strauchelte! Wie scheint auf einmal, von diesem Gesichtspunkte aus, sein Weib den natürlichsten Zweifeln ausgesetzt! Noch streiten sich Selbstgefühl und Gekränktheit in ihm, aber seine Phantasie weilt schon auf der Einen schrecklichen Vorstellung: „Ich bin betrogen und misbraucht!“ Sein erster Entschluß ist Haß und Verstoßung. In Argwohn sich zu quälen, liegt nicht in seiner Natur, er will zweifelnd nicht lieben und liebend nicht zweifeln; muß er zweifeln, so will er sehen und prüfen, und nach dem Erfolge mit Liebe oder Eifersucht ein Ende machen. Dieß ist zunächst für Jago eine Aufmunterung, für Scheinbeweise zu sorgen.

Gleich nachdem Jago (III, 1) den ersten Samen des Argwohns in Othello's Brust gelegt hatte, war Desdemona auf seine Bitte weggegangen. An dieser Schwelle, wo er in das Labyrinth der Eifersucht eintreten sollte, stand vor Othello's beweglicher Phantasie noch der volle Eindruck seiner glücklichen Gegenwart zugleich mit dem Eindruck der schrecklichen Zukunft, die seiner warten würde, wenn er je Ursache haben sollte, jenem Glücke zu entsagen: und diese Eindrücke entladen sich in den wenigen sinngehäuften Worten, voll gemischter Seligkeit und bitterer Ahnung, die als der Anfang der Katastrophe, als der Kern von Othello's Leidenschaft und der Leitstern für die Entwickelung derselben gelten müssen:

Heldselig Ding! (excellent wretch!) Verdammniß meiner Seele,
lieb ich dich nicht! und wenn ich dich nicht liebe,
dann kehrt das Chaos wieder!

Noch ist ihm also nicht einmal ein Zweifel genannt worden, und schon steht vor seiner geschäftigen Einbildungskraft das ganze Bild seines möglichen Elendes, das er nach seiner Weise in ein einziges Wort zusammenpreßt. Nachher scheint Desdemona's bloße Erscheinung noch einmal seine Zweifel zu bemeistern, und er geht mit ihr weg. Aber gleich hernach, wenn er wiederkehrt, ist er, ohne neuen Anlaß, nun schon ganz von der Vorstellung überwältigt, daß das endlose Glück, das ihm dieses Weib bereitet hatte, nur eine Täuschung war und daß sie falsch gegen ihn sei. Wie ist es aber möglich, daß dieser Mann, der in Schlacht und Gefahr so kaltblütig ist und der nachher in so besonnener Ruhe den schrecklichen Strafact an Desdemona vollführt, jetzt von einer bloßen Vorstellung möglicher Dinge so verblendet wird, sie für wirkliche zu nehmen? daß seine ganze Mannheit von einer Einbildung erschüttert, von einem Wahne umgeworfen wird? Ist es nicht unnatürlich, daß so ohne allen faßbaren Grund Othello plötzlich so ganz zerrüttet erscheint, daß sein Schlaf für immer dahin ist, daß er ein schmerzlich Lebewohl seinem ruhigen Geiste, seiner Zufriedenheit und dem, was sein ganzes Leben ausmacht, dem Kriege, seiner Berufsfreude sagt, daß er sein Tagewerk gethan sieht, daß er in Wuth und schrecklicher Aufregung den Störer seines Friedens faßt und ihn um Be-

weiſe angeht, da es ſchon kaum eines Beweiſes mehr für ihn bedarf? Aber man bedenke doch, daß alle falſche Eiferſucht auf bloßer Vorſtellung beruht! daß dieſer Wahn, weil er ein Unkraut iſt, ſchon auf dem magerſten Boden und in dem kümmerlichſten Raume wuchert, während ihm hier ein ſo verhängnißvoll fruchtbarer Grund bereitet war, wo Lage und Verhältniſſe dem Argwohn eine ungemeine Gewalt und Tiefe gaben und dem Scharfblick des Zweifels eine Fernſicht öffnen mußten, über der das Nächſte faſt nothwendig überſehen ward! Man bedenke, daß gerade in dem erſten Ueberfall der argwöhniſchen Vorſtellung die größte zerrüttende Kraft lag, mit der ſie in dem Mohren gleich dann allen Entſchluß und alle Fähigkeit der Prüfung zerſtörte. Man bedenke endlich und vor Allem, was in der bloßen Vermuthung von Desdemona's Untreue gerade für dieſen Othello nach dem ganzen Vorgang ſeines Lebens und Schickſals furchtbar Aufregendes gelegen war. War ſie wirklich falſch und untreu gegen ihn, ſo war ſie nicht von ihm abgefallen in der Aufwallung einer Leidenſchaft, ſondern ihre Falſchheit war vorbedacht und die Ehe mit ihm ein feingeſponnener Betrug! Seine edle Natur, ſeine kindliche Offenheit war auf die ſchnödeſte Weiſe, wie ihm Jago nicht einzuſchärfen vergißt, misbraucht, mit ſeiner männlichen Geradheit und Unbefangenheit war in ſtiller Umſicht ein ſchmähliches Spiel getrieben worden! All das Mitleid und die Theilnahme, die ſie ihm gezeigt, war nur die Verſtellung der verſchmitzteſten Buhlerin! Alle

die Liebe, die er in ihr gefunden zu haben glaubte, war nur ein Blendwerk, und der ganze Himmel, den sie ihm geöffnet hatte, eine höllische Täuschung! Der Glaube an jede Tugend und an alle Menschheit war in ihm erschüttert, und dieses reinste Gefäß war ein „Sumpf für ekler Kröten Begehen und Brüten“! Und dieser ungeheuere Fall hätte ihn getroffen, der sich mit so saurer Anstrengung zu Größe und Ehre hinaufgearbeitet hatte, der im Gesichte der neugierigen und bewundernden Welt stand, dem zuletzt noch diese beneidete und wonnige Befriedigung, der Besitz dieses Weibes, geworden war! Dieser Fall hätte ihn von der mühsam erklommenen Höhe so mit Einem Schlage herabgestürzt in die Tiefe einer unermeßlichen Schmach, die ihn zum Spotte der Zeit machen mußte! Und es wäre ihm diese Demüthigung, diese furchtbare Enttäuschung, diese Zerquetschung seines Herzens zugefügt worden von dem Geschöpfe, das er für den werthvollsten Besitz gehalten hatte, den die Welt in sich einschloß! Und diese Vorstellung, die seine innere und äußere Zerstörung mit sich trug, lag doch der Wahrscheinlichkeit so nahe! Der sie in ihm auftrief, sprach so ehrlich und so sorglich! die da angeklagt war, hatte Eine Unregelmäßigkeit begangen, warum nicht auch die andere? jene gegen ihren Vater der sie zeugte, warum nicht diese gegen den Gatten, der ihr fremd und schwarz war? Hatte doch der, der mit angeklagt war, der tugendliche Cassio, so eben auch gegen jede Erwartung Othello's Vertrauen getäuscht! Und der,

den all dieſer Trug traf, war Er, der Mohr, auf dem der alte Fluch der Verſtoßung ſchon immer gelaſtet hatte! Dieß Alles, dieſer ganze Umfang jener Einen Vorſtellung, wird von Othello nicht wie wir hier thun, geäußert und umſchrieben, allein es liegt auch weder in der Natur ſeiner grübelnden Schweigſamkeit, noch in der Natur ſeiner augenblicklichen Wuthausbrüche, einen inneren Zuſtand ſich und Anderen auslegen zu können. Er hat eine ſcharfbezeichnende Benennung für den ſchrecklichen Zuſtand ſeines Inneren, der nun aus alter Zeit zurück in ihm kehrt, aber zergliedern könnte er ihn nicht. Daß aber dieß in der That der zerrüttende Inhalt ſeiner inneren Vorgänge und Vorſtellungen war, dieß liegt in der Natur der Sache und zeigt ſich ſofort in den Wirkungen; der Spieler muß es in dem Ausdruck des ganzen plötzlich geänderten Weſens niederlegen.

Othello hat ſich recht gekannt, wenn er ſagte, er könne ſich nicht lange in Ungewißheit und Zweifeln quälen; das heftige Blut, die Gewalt ſeiner Einbildungskraft reibt ihn auf; er dringt bei Jago auf Beweiſe; es iſt, als ob er ſchon nach der Beſtätigung von Desdemona's Falſchheit wie nach einer Beruhigung ſtrebte; gewiß würde es jetzt ſchon vieler ſicherer Thatſachen bedürfen, ihn von ihrer Unſchuld zu überzeugen, während Ein Scheinbeweis ſeinen Glauben an ihrer Schuld beſtärken wird. In der vortrefflichen Schilderung der Eiferſucht des Schwachen, die Gottfried von Strasburg in ſeinem Triſtan entworfen hat, cha-

rakteriſirt es die ſinnliche Schwäche umgekehrt, daß König Marke vor der Gewißheit der Untreue ſeiner Iſolde die Augen zudrückt, daß er den Zweifel ſich gern abgewinnen läßt, daß er ſich ſelbſt mit dem Vertrauen auf ihre Unſchuld täuſcht; die Sünderin iſt zu ſchön, als daß er ſie haſſen konnte, und aus Luſt überſieht er Leid und Schmach. Die Eiferſucht des Starken unterſcheidet ſich gerade hierin, daß ſich aller Schmerz, den ſie erregt, auf den Verluſt der Ehre, und nicht des Genuſſes bezieht, und daß er dadurch ſeine Tiefe empfängt. Wilhelm Schlegel freilich ſchien die Stärke der Leidenſchaft in Othello gerade nur aus ſeiner ſtärkeren Sinnlichkeit herzuleiten. Der Traum des Caſſio, den Jago dem Othello erzählt, vergiftet, dieß müſſen wir zugeben, ſeine Phantaſie mit den ſinnlichen Bildern, die ihn hinfort nicht mehr loslaſſen. Schlegel, von dieſen Stellen verleitet, nannte ſeine Eiferſucht von der ſinnlichen Art, die in den heißen Himmelſtrichen die unwürdige Bewachung der Frauen hervorgebracht habe. Aber ſo iſt ſie in der That in dem älteren, von dieſer Seite nicht mehr ſo erregbaren Manne nicht. Die Vorſtellung, daß er die reizende Schönheit ſeines Weibes mit anderen theilen ſolle, die Vorſtellung, wie groß dieſe Schönheit ſei, die er dann zu vernichten beſchließt, taucht begreiflicherweiſe auch unter Anderem in ihm auf: dort, wo er ſie ſchlafend vor ſeiner ſchrecklichen That noch in ihrem ganzen Reize vor ſich ſieht; dort, wo ihn bei Jago die Erinnerung an dieſen Reiz ergreift und ihm die jammernden Worte: „Und

doch wie Schade!“ erpreßt. Aber dann iſt er gerade mild und weich und man ſieht, daß der Gedanke an die Entbehrung dieſer Reize und Genüſſe ihn weder zu ſeiner Rache antreibt noch davon abhält. Sondern was in jenen von Jago aufgeſtachelten Vorſtellungen von Desdemona's Vertraulichkeiten mit Caſſio ihn ſo furchtbar erregt und ſich ſeiner Phantaſie immer auf's neue darſtellt, iſt wieder nur der niederſchmetternde Gedanke an das ſchamloſe Spiel, das dieſer Tugendſpiegel mit ihm getrieben haben müßte, an die Schande und Unehre, die ſie auf ihn lud. Aus dieſem Sinne leſe man den ſpäteren Ausbruch ſeines Grimms vor Desdemona ſelbſt, und die Stellen wo ſich ihm das Bild des gehörnten Ehemannes darſtellt, und man wird unwiderſprechlich finden, daß hier der Zorn eines Ehrenhelden über ſeine ſchmählich misbrauchte Ehre ſpricht, nicht die Eiferſucht eines Sclaven der Sinnlichkeit. Damit wollen wir nicht ſagen, daß jene Vorſtellungen nicht auch an ſich die lebhafte Phantaſie des Mohren ergriffen; ſie überfallen ihn vielmehr bei den erſten Anregungen mit der Gewalt, wie es ſeinem ſtarken Naturelle überhaupt gemäß erſcheint; er fällt ſpäter darüber in ſeine Krämpfe. Nur aber ſeine Eiferſucht, wie ſie ſich gerade bei ihm artet, beſtimmen und charakteriſiren ſie nicht und treiben ſie auch nicht auf ihre Höhe. Gleich in der Scene (III, 3) bei der wir ſtehen, helfen dieſe Vorſtellungen die reizbare Stimmung zu bereiten, aber der erſte, und der gleich entſcheidende Ausbruch erfolgt erſt dann, als Jago

erwähnt, daß er das Taschentuch, das erste Geschenk Othello's an Desdemona, in Cassio's Händen gesehen, erst dann, als Othello nun glaubt einen sicheren Beweis zu haben. Noch hat Jago selbst nur gezweifelt, ob das Tuch, das er gesehen, wirklich und in Wahrheit gerade jenes oder auch nur überhaupt ein Tuch Desdemona's gewesen sei, und schon bläst der rasende Mann seine Liebe zum Himmel und ruft die schwarze Rache aus ihrer hohlen Zelle und schwört, mit aller schuldigen Ehrfurcht vor einem heiligen Gelübde, gleichsam mit überlegter Wuth, daß seine blutigen Gedanken in ihrer Fluth zur Rache nie rückwärts ebben sollen zu sanfter Liebe. Auch an anderen Orten bewährt Othello, daß er der Wallungen des Blutes Meister geworden ist und daß ihn Zorn und Eifer erst übermannt, wo er Grund und Gewißheit hat. Nicht die lodernde Sinnlichkeit aber wirkt in diesem Falle mit, ihn in die voreilige Ueberzeugung von Desdemona's Untreue zu stürzen, sondern Aberglaube und böses Gewissen. An dem Tuche und seiner treuen Bewahrung hing nach der Weissagung das Glück seiner Ehe; die Weggabe des theuer anempfohlenen Schatzes war ihm ein sicherer Beweis, daß dieß Verhältniß gebrochen war; der Leichtsinn in der Behandlung des Pfandes mußte dem Mohren wieder den gleichen Leichtsinn ins Gedächtniß rufen, den Desdemona bei der Verbindung mit ihm gegen ihren Vater verschuldet hatte.

Es ist wahr, in dem Momente seines ersten Wuth-

ausbruchs fehlt Othello noch der strenge Beweis, daß das Tuch und die Treue von Desdemona verschenkt sei. Er geht aber, sich bei ihr diesen Beweis zu holen. Ihr Benehmen kann nur dienen, ihm ihre Schuld zu bestätigen. Wenn in Jago's Heuchelei, in Cassio's verdächtigenden Eigenschaften, in Othello's eigener Reizbarkeit, in der Vorgeschichte des ehelichen Paares schon zu viele Kräfte zusammenwirkten, um die Eifersucht selbst eines noch gesetzteren Mannes, selbst in noch furchtbarerer Stärke hervorzurufen, so tritt in Desdemona's Charakter noch einer der mächtigsten Factoren hinzu. Der Spalt in beiden Naturen ist unverkennbar, aber leider von Desdemona gerade nicht erkannt, für ihre Natur auch schwer zu erkennen. Sie glaubt ihn unzugänglich für die Eifersucht, sie traut diese Schwäche seiner männlichen Kraft nicht zu; auch hat sie recht; in ihrer gemeinen Art wäre diese Leidenschaft nicht in ihm zu finden, so wenig wie in Desdemona. In der Frauennatur ist es gar oft die Art der Liebe, daß sie sich und den Geliebten mit kleinen Eifersüchteleien quält, um die Freude der Versöhnung und des gestillten Zweifels zu haben, um das Feuer der Liebe mit solchem kleinen Brennstoffe wach zu erhalten. Aber auf solche Tändeleien war die erste Liebe Othello's und Desdemona's nicht gestellt; und was diese so in seiner schwächsten Gestalt in sich und ihm nicht kannte, wie sollte sie es in ihm in seiner schrecklichsten Ausartung ahnen? Und doch, wenn jetzt noch Etwas im Stande sein sollte, Beide zu retten, so

wäre es nur die Schlauheit und geistvolle Gewandtheit in Desdemona gewesen, die seinen Zustand durchschaut und eben so schonend als sicher zu heilen verstanden, die den schon geblendeten Mohren durch wohlthätiges Blendwerk zur Wahrheit zurückgeführt hätte. Die List einer Isolde, die Klugheit einer Rathgeberin wie Brangäne, mit Desdemona's Unschuld verbunden, das war es, was den bösen Geist in Othello wieder beschworen hätte. Aber wie weit liegt diese Art von geistiger Stärke, die die Natur dem schwachen Weibe oft gegeben hat, gerade von diesem schuldlos reinen Weibe ab! Ihre Unbefangenheit weiß nichts von den schützenden Künsten der Verrücht; sie springt sorglos in jedem Augenblicke in Unbedachtheit über, und dieß hilft zu ihrem Verderben. Othello, indem er seinem Argwohn auf den Grund zu kommen sucht, steht in einer tiefinnerlichen Bewegung vor seinem Weibe und fragt nach dem Geschenke, dessen verhängnißvolle Bedeutsamkeit er ihr mit einem furchtbaren Ernste auseinandersetzt; sie ist betroffen über den Verlust des Tuches, aber sie ahnt nichts von dem Grund, noch von der Tiefe seiner Bewegung. Die Arme hatte das Tuch in einem Liebesdienste für den Mohren fallen lassen; Sorglichkeit und Sorglosigkeit hatten sich in diesem kleinen Ereignisse gerade so innig die Hand gereicht, wie Liebe zu Othello und Lieblosigkeit gegen ihren Vater in dem großen Ereignisse ihrer Vermählung. Beidemale, und immer wieder, wirkt ihre volle Natur in ihr, ihre Arglosigkeit, die die Folge des besten Be-

wußtſeins iſt. Sie weiß in dieſem Verſehen keine Schuld, ſie iſt mitten in ihrer Beſtürzung unbekümmert, ſie fühlt das Bedrohende in Othello's auffahrenden Worten, aber ſie hat ihn nie ſo geſehen und weiß den fremdgearteten Mann nicht zu behandeln; ſeinem wühlenden mohriſchen Ingrimme gegenüber ſpielt unſeligerweiſe ihr leichteres Venetianiſches Naturell; ſie kann dieß ſchwere Geſpräch leichtfertig berüberſpielen auf ihr Geſuch für Caſſio und muß ſo Oel auf's Feuer gießen. Sie thut in Unſchuld im Kleinen, was ſie Othello im Großen gethan zu haben ſcheinen kann: daß ſie oberflächlich mit dem Glück und Unglück eines Mannes, der ſich fühlen durfte, ihr Spiel treibe zu Gunſten eines unbedeutenden Dritten; die Eine Scene kann ihm ihr ganzes Verhältniß abzuſpiegeln ſcheinen. Sobald Jago hört, daß Othello im Zorn von ſeinem Weibe weggegangen iſt, eilt er triumphirend ihm nach; die einzige Gefahr für ſeine Ränke iſt die Wirkung des ganzen unſchuldvollen Weſens der Desdemona auf den Mohren; er hört, daß es nicht mildernd, ſondern aufreizend gewirkt hat, ein ungeheuerer Schritt vorwärts. Er findet ihn auf und ruhiger (IV, 1), als er ſich vorſtellte; er meint die vorigen Künſte noch einmal verſuchen, ihn noch einmal an das Tuch erinnern, ihm noch einmal das empörende Bild ihrer Untreue recht ſinnlich vormalen zu müſſen, da merkt er an der Ohnmacht, in die Othello fällt, daß ſein Gift bereits mehr gewirkt hat, als er dachte. Er wird nun dreiſter und wagt, ihm den Caſſio als einen

triumphirenden Liebhaber zu zeigen. Othello will schlau den Geduldigen spielen, aber der Lauscher verräth die Ungeduld, die in ihm kocht, und die ihn nur die schadenfrohe Miene Cassio's sehen, auf seine Worte aber nicht mehr deutlich hören läßt. Später, wenn er die Depeschen Lodovico's liest, zeigt er, daß er sehr gut lauschen kann, wenn er gerade will; jetzt in dem inneren Gewühle seiner Zweifel hört er Alles nur halb, und deshalb mit eingenommenem Urtheile. Was Bianca über das Tuch sagt, hätte, wenn er noch hörte, ihn stutzig machen können; er sieht aber in dem bloßen Anblicke des Tuches die Bestätigung seines Argwohns; sie zu prüfen und der Sache auf den Grund zu kommen, fällt ihm nicht ein. Diese Offenkundigkeit seiner Schande, diese Gleichstellung seines Weibes mit den niedrigsten Dirnen der Straße zerstört des Mohren Fassung vollends. Das Gefühl des unendlichen Verlustes ergreift ihn wehmüthig mitten in dem Grimme seines Rachegefühls. Aber es weicht auch eben so schnell wieder, als er dann in Anwesenheit Lodovico's glauben muß, es treibe Desdemona ihr Spiel mit ihm so frech, daß sie sich vor Aller Augen und Ohren dazu zu bekennen nicht scheue. Dieß übermannt den einst so kaltblütigen Beherrscher seiner selbst bis zu der Selbstvergessenheit, daß er sein Weib in Anwesenheit des venetianischen Abgeordneten schlägt; denn wohl konnte es ihm jetzt so scheinen, daß das treulose Paar heißer als Ziegen und Affen, das heißt, ärger als sie selbst Jago früher schildern wollte, sein müßte;

er eilt, sich dieser Worte Jago's erinnernd, mit diesen Worten davon. Auch was in dieser Scene vorgeht, hätte in anderen Stimmungen den Othello bedächtig und stutzig machen müssen. Dem disciplinarischen Krieger mußte Cassio, Gouverneur von Cypern geworden, jetzt eine unantastbare Person sein; Desdemona's Freude über Cassio's Beförderung hätte ihn statt zu reizen, vielmehr trösten müssen, denn wie hätte sie sich, in einem traulichen Verhältnisse mit ihm, über die Trennung von ihm freuen sollen! Aber der bedächtigste Leser prüfe sich selbst nur, ob Er, beim bloßen ruhigen Lesen, diese Erwägungen anzustellen nicht vergessen wird! wie sollte sie Othello anstellen, der dem unseligsten Truge zur Beute gefallen war!

Der Spieler des Othello wird nicht übersehen, daß in den bisherigen Scenen seine Gutartigkeit und seine chaotische Stimmung, die höhere und niedere Natur, in die dieser Mann, das zweiseitige Produkt einer starken Natur und einer grundsätzlichen Charakterbildung, getheilt war, abwechselnd zur Erscheinung kommen. Die Wuth, der Grimm, die Erbitterung und Verzweiflung sind vorherrschend, so lange er im Zweifel ist und die Vorstellung seiner Schmach erst nach und nach in ihm vollständig wird; sobald er sich diesem Punkte genähert hat, tritt die Ruhe des kalten Entschlusses, aber mit ihr auch das Gefühl seines Verlustes und eines unendlichen Schmerzes mehr hervor. So weit war er in der letzten Scene schon in der Ruhe seines Entschlusses gekommen, daß er, die Stimme

des Rechtes sogar in sich unterdrückend, Desdemona nicht einmal zur Rede stellen wollte, damit sie durch ihre Liebenswürdigkeit seine Rache nicht entwaffne. Doch treibt es ihn noch, Emilien zu fragen. Auch ihre Reden (IV, 2) müßten ihn nachdenklich und mistrauisch machen; sie warnt ihn vor den Zuflüsterungen eines Verleumders, das Weib des Jago! Aber er hält sie für eine schlaue Kupplerin, und ihr frommes Knieen und Beten scheint er fast für einen Beweis ihrer Mitschuld zu nehmen. Jago hat seiner Zeit nicht vergessen, dem Othello einen Stich auf seine Leichtgläubigkeit zu geben, er hat sie sich und seinen Eingebungen dadurch gesichert, gegen die schuldig Geglaubten hat er des Mohren Mistrauen dadurch geschärft. Als Desdemona kommt, vergißt Othello sein Vorhaben, sie nicht zur Rede zu stellen, aber das andere scheint er desto ausdrücklicher festhalten zu wollen, sich nicht von ihrem holden Wesen übermannen und sein furchtbares Gericht umstoßen zu lassen. Und dennoch, dieses Wesen übt sogleich seinen Zauber über ihn aus, und der Mann, der weinen nicht gelernt hat, bricht in Thränen aus und heißt sie schnell dreimal hinweggehen, als fürchte er schon, ihre Anmuth werde diese Weichheit und Milde großziehen und sein Rachegelübde in ihm tilgen. Und nun folgt die schöne Stelle auf die im Spiele nicht genug rührende Gewalt gelegt werden kann, die Stelle, wo Othello unvergleichlich mehr unglücklich als irgendwo sonst hart und barbarisch erscheint, wo er noch einmal nach seiner Art in wenigen aber mit Sinn

überfüllten Worten seinen Charakter und seine Lage im ganzen Umfange bezeichnet: zu welchen Leiden, zu welcher größten Prüfung er sich gestählt fühle; welch maaßloses Glück sie ihm bescheert hatte; in welch einen Zustand ekler Schmach sie ihn jetzt zurückgeworfen, wo selbst der Engel der Geduld sich verfinstern würde! Sie weckt die Vorstellung von der Sünde, deren er sie schuldig glaubt, in ihm auf; er weilt auf ihr in seinen derbsten Bildern, aber er wird nicht dadurch aus seiner weichen Stimmung aufgescheucht. Da plötzlich bricht seine Wuth über ihrer unschuldigen Frage: „Welch unbewußten Fehl hab ich begangen?“ von neuem aus. Das englische Zeitwort (to commit) wurde in einem besonderen Sinne vom Begehen des Ehebruchs gebraucht, die sittsame Frau weiß das nicht und reizt noch einmal, nach dem verhängnißvollen Zuge ihrer Natur, gerade durch ihre Unschuld den Gatten, sie für die schamloseste Ueberführte zu halten. In diesen Scenen des Zusammenstoßes Othello's mit Desdemona, und in allen, wo sich die Letztere mit Emilien und Anderen zusammenfindet, blickt man in einer vortrefflichen Weise auf die unseligen Wirkungen der verschiedenartigen Natur und Abstammung des Ehepaars hindurch, und wie sich auch von dieser Seite die Verlassung des väterlichen Hauses und die unberathene und schutzlose Hingebung an den Fremden an Desdemona rächt. Der Mohr, einmal argwöhnisch gemacht, sieht in ihr nur noch die heuchlerische Venetianerin; sie, immer arglos, kennt ihn nicht; ahnt

nicht was in ihm vorgeht, und selbst, nachdem sie aufmerksam auf sc ie Eifersucht gemacht ist, weiß sie ihr nicht zu begegnen. Sie selbst beargwohnt Niemand und begreift nicht, daß sie beargwohnt wird. Ein Kind an Unschuld ist sie ein Kind für's Schelten; man dürfte ihr von dieser Art Strafe nicht mehr auflegen als einem Kinde; jetzt, so ganz über Gebühr mishandelt und angefahren, verstockt sich einen Augenblick ihre Natur; sie kann nicht weinen; sie könnte noch weniger mit Othello weiter verkehren, ihn fragen, seinem Unwillen auf den Grund gehen; erst als sie Emilie mit ihren Worten und Gefühlen unterstützt, machen sich ihre Thränen, ihre Empfindungen, ihre Betheuerungen Luft. Wie sie hernach allein ist und sich von Emilien auskleiden läßt, spricht ihre innerste Seele ahnungsvoll zu ihr über ihre Lage, als sie das rührende Lied ihrer Barbara singt und eine Verfügung für ihren Todesfall macht; aber ihr denkender Geist empfängt diese tiefen Eindrücke, die auf ihrem Gemüthe liegen, nicht; sie würde sonst umsichtiger das Verhältniß zu ihrem Gatten erwogen, seinen qualvollen Zustand durchschaut, seinen Schmerz mehr als seine Wuthausbrüche empfunden, den Tiefbekümmerten nicht der schlaflosen Nacht ohne eine Zurede hingegeben und sich selbst nicht so wenig bekümmert zur Ruhe gelegt haben. Mitten in der köstlichen Scene (IV, 3), wo sich die schöne Natur Desdemona's so reich entfaltet, kann man auf eine Kluft durchsehen, die diese Gatten, wenn sie sie nicht jetzt auf einmal für immer trennte, für Zeiten immer

wieder trennen würde. Beider Seelen schließen sich in dem Augenblicke, wo ihr Verhältniß die erste Prüfung erfährt, innerlich vor einander zu, statt sich zu öffnen; der Mohr will sie nicht zur Rede stellen, selbst in der Stunde ihres Todes will er ihren Eiden nicht glauben, und vor ihrem Leugnen verhärtet sich sein Herz; ihr auch, obgleich sie selbst seinen Zorn und Trotz noch reizend finden will, versagt das Wort wie dem verletzten Kinde; und selbst den Tod vor Augen, findet sie, da sie von Cassio's Ermordung hört, kein betheuerndes Wort der Unschuld weiter, sondern sie klagt sich in der Verwirrung noch einmal durch Rede und Benehmen selber an und fällt, wie ein verschenchtes Wild dem Tode zu, dem sie entfliehen möchte.

Zu dem Morde selber schreitet Othello in der Ruhe des Richters; das Gefühl des Menschen und des Gatten, die Reizbarkeit des in seiner Ehre und Liebe Verletzten sind darum nicht in ihm erstorben. Um diese seine That aus *seinem* Sinn zu beurtheilen, muß man sich lebhaft seiner strengen Dienstübung und unbestochenen Disciplin erinnern, die man ihn früher gegen Cassio hat ausüben sehen. Es ist dieß wesentlich ein Vorspiel der Haupthandlung gewesen, das uns in einem weniger aufregenden Falle ruhigere Blicke in das Innere dieses seltenen Charakters werfen ließ. Keine Ueberzeugung von Cassio's geregeltem Leben, keine Vertraulichkeit des persönlichen Verhältnisses zu ihm konnte ihn damals bewegen, in einer so ernsten Sache den Günstling zu schonen, wo er auch den eigenen

Bruder nicht geschont haben würde. Er stellte an Cassio ein Beispiel auf, nicht aus Zorn, denn sein Eifer erwacht erst bei der Einsicht der begründeten Schuld seines Lieutenants, sond en aus Klugheit und politischem Pflichtgefühle. Hierin liegt ganz dieselbe Handlungsweise in einem Falle, der mit Liebe und Eifersucht nichts zu thun hat, wie er sie jetzt Desdemona gegenüber befolgt. Auch hier übermannt ihn der Zorn immer vorzugsweise erst an den Stellen, wo er Beweise oder Geständnisse ihrer Schuld zu erhalten glaubt; auch hier sträft er nicht im Eifer, sondern aus Ehrgefühl. Es ist nicht Leidenschaft, (mit diesen Worten tritt er an Desdemona's Lager) sondern die Sache ist's, die ihn treibt. Die Erwägung, ob er die nie gut zu machende That auch nach der Vollführung bereuen könnte, hält ihn daher nicht auf. Ihre Schönheit, ihr Reiz zwingt ihm noch einmal Thränen ab, aber sie können seinen Entschluß nicht erweichen. Der Zauber ihres Kusses überredet fast die Gerechtigkeit, ihr Schwert zu brechen, aber sie bleibt fest. Es spricht eine höhere Strafgerechtigkeit aus seinen „grausamen Thränen"; er würde sie, einmal todt, auch selbst ein zweitesmal tödten, und seiner Liebe soll der Mord nicht schaden, der sie von ihrer Sünde heilen soll; sein Schmerz ist wie der des Himmels, strafend wo er liebt. Darum weil er sie liebend strafen wollte, konnte auch sein erster Gedanke, sie hassend zu verstoßen, nicht in ihm haften; er will dieß geliebte Wesen nicht der Verachtung der Welt Preis geben und der Sünde überlassen,

sondern sie Beidem gerade, der Schmach und der Sünde, durch seine mehr strafende als rächende That entziehen. Daher empört er sich auch im letzten Augenblicke noch einmal, als sie ihren Fehler, der in seiner Ueberzeugung feststeht, ableugnet; er möchte als ihr letzter Richter reinigend und versöhnt strafen, ihr Ableugnen reizt ihn, das Mord zu nennen, was er als ein Opfer meinte. Auch hier preßt er nach seiner Weise in Ein Wort eine Unendlichkeit von inneren Vorgängen zusammen, für die er keine einzelnen Bezeichnungen hat. Er sieht sich als den strafenden Richter ihrer Schmach und als den Arzt seiner Ehre an; er vollbringt diese That nach seinem letzten Zeugnisse nicht aus Haß, sondern nur aus Ehre. Da er fehl gegangen war, straft er dann mit derselben erhabenen Kälte und Ruhe, und mit demselben Sühnacte sich selbst, und darum hat es eine so innerliche Bedeutung, daß er bei seinem Selbstmorde noch am Schlusse an den Dolchstich erinnert, mit dem er jenen Türken in Aleppo niedergestreckt: dort hatte er die Staatsehre von Venedig so reizbar empfunden, wie jetzt seine eigene Hausehre; und dort konnte ihn, diese Ehre zu rächen, die Gefahr seines Lebens so wenig abhalten, wie hier die Vernichtung seines köstlichsten Besitzes. Darum ist er auch weitentfernt, nach Desdemona's Tode seine That zu bereuen oder zu verbergen. Er erträgt nicht, daß sie sterbend die That über sich nimmt, er bekennt sich laut zu der Handlung, zu der ihn nur gerechte Ursache getrieben hat. Darum ist er auch schwer zu überzeugen, daß

er fehl gegangen war; Desdemona's Engelslüge im Tode, Emilia's Anklagen ihres eigenen Mannes beirren ihn nicht, weil er kein böses Gewissen hatte; Reue und Rache kehren sich auch jetzt erst gegen ihn selber, nachdem er den Beweis gegen sich so sicher hatte, wie er ihn vorher gegen Desdemona gehabt zu haben glaubte.

Von dem Momente an, wo Emilie die That Othello's aus seinem Munde erfährt, entlädt uns der Dichter auf eine wunderbare Weise aller der quälenden Gefühle, die die Reifung der Katastrophe in uns geweckt hatte. Emilie ist ein Weib von derberer Textur, gutmüthig wie ihr Geschlecht, aber von mehr Galle als Andere ihres Geschlechtes, leichtsinnig in Dingen, die ihr leicht scheinen, ernst und energisch, wo große Anforderungen an sie treten; in Worten nachlässig gegen ihren Ruf und ihre Tugend, wie sie es in Thaten schwerlich sein würde. Fahrlässig hat sie ihrem Gatten das Tuch der Desdemona weggenommen, sie meinte zu einem gleichgültigen Zwecke. Gedankenlos und leicht hatte sie weder für Rückgabe noch für Aufklärung gesorgt, selbst als sie erfuhr, daß das Tuch, dessen Bedeutung sie kennt, den Zwiespalt zwischen Othello und Desdemona veranlaßt hatte; sie merkt in weiblicher Art achtlos wenig auf das, was um sie vorgeht, und wird so in ähnlicher und schlimmerer Arglosigkeit, als die der Desdemona ist, das eigentliche Werkzeug des unseligen Schicksals ihrer Herrin. Noch als sie nur erst weiß, daß Othello sein Weib getödtet, leiht sie unseren gepreßten Gefühlen die erleichtern-

den Worte, indem sie laut anklagend gegen den Mohren für ihre Unschuld zeugt. Und da sie Jago als den Verleumder ihrer Treue nennen hört, nun zeugt sie schonungslos gegen die Bosheit des Gatten für die Reinheit der Gebieterin und sucht dem schwerbegreifenden Mohren das Licht zu zünden, indem sie fortfährt, uns unsere eigenen Empfindungen von der Seele zu nehmen und aus ihrem vollen Herzen ihnen vollen Ausdruck zu geben. Wie sie dann vollends die volle Schuld Jago's aus der Geschichte des Tuches und eben daraus ihre Mitschuld erkennt, nun steigt ihre aufopfernde Treue für ihre Herrin und ihre wachsende Empörung bis zur Erhabenheit; nun wird ihr Zeugniß gegen ihren Gatten, im Angesicht des drohenden Todes, ein Seitenstück zu Othello's strenger Gerechtigkeitsübung, und ihr Tod und Schwanengesang von der Unbeflecktheit Desdemona's eine sühnende Buße auf ihrem Grabe, die kaum durch des Mohren ruhig große Vergeltung an sich selber übertroffen wird. Das Auflösende und Versöhnende in diesen letzten Scenen pflegt auch in dem Leser, der vorher am erschüttertsten war, Ruhe und Befriedigung wieder zu wecken. Bei einer richtigen Aufführung wird ohnehin die peinvolle Aufregung in dem dritten und vierten Akte weit mehr gemildert als in der Lectüre. Es wirkt hier mit, was oben als der Grund angegeben worden ist, warum wir den Charakter des Jago ertragen: die geistige Spannung auf alle die Hebel, die hier in Bewegung sind, zerstreut uns mehr, und dann läßt der rasche Fortgang des

Stückes nicht so willkürlich auf den einzelnen Bewegungen der Seele verweilen. Bei einer Aufführung in London durch Macready wurde dieser mildere Eindruck noch sehr begünstigt durch das Spiel dieses Künstlers, den seine Heiserkeit und sein schwaches Organ zu einer gelasseneren Behandlung der Rolle des Othello zwingt, zu der sich sonst wenige Spieler verstehen werden. Und doch hatte bei Shakespeare's Lebzeiten der größte Spieler dieses Charakters, Burbadge, nach einem früher angeführten **Winke** ihn unstreitig so aufgefaßt, daß dem allgemeinen Eindrucke nach die tief schmerzliche Bekümmerniß des rathlos in's Unglück Zurückgefallenen überall über die Wildheit und die Wuth des Eifersüchtigen vorherrschte. In der deutschen (Tieck'schen) Uebersetzung bekennt der Mohr am Schlusse, daß er schwer zu erregen sei, aber einmal erregt „unendlich raste". Ein einziger solcher Ausdruck kann diese Rolle und mit ihr die Wirkung des ganzen Stückes völlig verrücken. Im englischen Originale bekennt sich Othello nur zu einer maaslosen Verwirrung (perplexed in the extreme) und er bezeichnet damit nichts anderes, als jenes wieder gekehrte „Chaos," den Druck eines entsetzlichen inneren Unglücks. Gelangt der Zuschauer durch eine entsprechende Darstellung zu wenigstens so viel Mitleid mit dem Mohren als zu Empörung gegen ihn, so wird er den Tod der Desdemona mehr mit Rührung als mit Erbitterung tragen, und der Sühnungstod Othello's wird ihn versöhnen. Oder wäre und bliebe trotz aller unserer Aus-

legungen der Untergang Beider allzugrausam, weil ihr Ausgang so viel weniger versöhnend ist, als der von Romeo und Julie? Allein es läßt sich nicht für die Beiden anführen, was für Romeo und Julie, daß sie ihre heimliche Ehe im heftigen Rausche der vollsten Jugend, und in der Unzurechenfähigkeit der Leidenschaft geknüpft; sie gingen mit kühlerem Blute und besonnenem Sinn in ihre Verbindung ein. Es läßt sich ferner nicht für sie anführen, daß ihr eigenmächtiger Bund, wie der zwischen Romeo und Julie, mitten unter bedrohenden Schicksalen, unter der Erbitterung der streitenden Familien, bei der Zerrüttung der häuslichen Verhältnisse geschlossen war, daß er ein einziger Ausweg für Beide, von einem heiligen Mann begünstigt, eine Aussicht auf den Frieden zwischen den zwistigen Häusern war. Hier im Gegentheil war der Friede einer Familie gestört und das Glück und das Leben eines Vaters vernichtet. Trug schon dort der heimliche Bund seine bitteren Früchte, ward dort der wilden Freude ein wildes Ende, so mußte wohl auch hier nach des dämonischen Jago's Worten der gewaltsame Anfang zu gewaltsamer Trennung führen. Nicht allein Othello meinte, sondern auch der Dichter meinte den Tod der Desdemona als ein Opfer und den des Othello als eine Sühne, die den Manen des im Gram gestorbenen Vaters gebracht werde. Die Kunde von dessen Tode erreicht Desdemona nicht mehr. „Ein Glück, daß er gestorben ist", sagt der Oheim, der die Nachricht bringt, sonst würde ihn das Schicksal

seines Kindes in Verzweiflung stürzen. Aber dieser Satz gilt auch umgekehrt. Wenn es Desdemona erlebt hätte, so würde nicht der Tod ihres Vaters, aber doch die Ursache seines Todes ihr leicht eine so furchtbare und enttäuschende Erfahrung gewesen sein, wie das verlorene Vertrauen Othello's. Denn wie sie von diesem keine Ahnung hatte, so auch nicht von der Wirkung, die ihr eigenmächtiger Schritt bei ihrem Vater gemacht hatte. Einerlei Natur und Eigenschaft wirkte in ihr, als sie dem Leben ihres Vaters den gefährlichen Stoß, und als sie dem Argwohn ihres Gatten den Anlaß gab. Dieselbe Unschuld ihres Herzens, dieselbe Arglosigkeit, dieselbe Unfähigkeit, für irgend Jemand irgend einen Harm zu meinen, ließ in ihr dort vor dem öffentlichen Senate keine Anwandlung von Blödigkeit aufkommen und gab ihr hier die verfänglichen Fürbitten für Cassio in den Mund. Sie meinte in beiden Fällen recht und gut zu thun, und aus der Reinheit ihres Bewußtseins selbst entsprangen ihre misdeutbaren Handlungen. Sie fällt wie Othello, wie Romeo und Julie, einer eigenen Natur zum Opfer, nicht der Satzung irgend eines willkürlichen und ungerechten Moralgesetzes; einer Natur, die in der Stärke jener Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, die uns in allem Geschaffenen anspricht, über die Schranken der gesellschaftlichen Sitte hinübergreift, die Schuld und Unschuld in einer wunderbaren Verschmelzung einigt, die den Tod wie eine Strafe auf sich zieht und den Tod wie einen Triumph übersteht, die

uns theilt zwischen Bewunderung und Bedauern. Es scheint, hier sei allen Forderungen der Tragödie ein vollkommenes Genüge geleistet. Es scheint auch, es bestehe diese Ausführung mit jeder freiesten sittlichen Ansicht. Denn der Dichter hat mit diesem Ausgange nicht engherzig über jede ungleiche Heirath, über jede heimliche Verbindung einmal für allemal den Stab gebrochen, so wenig wie im Romeo über alle leidenschaftliche Liebe. In solcher Einseitigkeit hat Shakespeare nie und nirgends über sittliche Probleme gedacht. Er hätte sonst nicht in Ende gut Alles gut eine ungleiche Heirath durch so viele Schwierigkeiten zum besten Ziele geführt; er hätte sonst nicht im Cymbeline eine heimliche Verbindung zum Guten ausschlagen lassen und im Kaufmann von Venedig Kindesraub und eigenmächtige Ehe gebilligt. Nicht der Buchstabe eines Gesetzes, sondern die Verhältnisse und die Natur der Menschen sind in des Dichters weiser Ansicht der Quell, aus dem Gut und Bös und Glück wie Unglück entspringt. Sie geben auch die Richtschnur an die Hand, nach der Beides bemessen werden muß. Je nach Verhältniß und Natur der Menschen, wird so oft das Böse eine Quelle des Guten, und das Gute eine Quelle des Bösen, das scheinbare Glück ein Unglück, und das Unglück ein Glück. Und dieß ist in diesem Stücke mit bewußter Absicht beobachtet und ausgeführt, wo die edle Desdemona aus Unschuld und Güte in Sünde fällt und in sündiger Lüge die schönste That der Vergebung übt.

Hamlet.

Die Sage von Hamlet ist ursprünglich im Saxo Grammaticus in einer ungelenken Gestalt erzählt; nach ihm ist sie etwas geschmeidiger in Belleforest's Novellen (1564) und aus diesen in einer englischen Bearbeitung (history of Hamblett), deren ältest bekannter Druck von 1608 ist, behandelt. Horwendill ist nach dieser Mythe von seinem Bruder Fengo getödtet worden, der sich in den Besitz seiner Herrschaft und seines Weibes Geruthe gesetzt hat. Hamlet's erkünstelter Blödsinn ist der Mittelpunkt der Sage, und seine zweideutigen, sinnvoll unsinnigen Räthsel waren für den nordischen Geschmack der Hauptreiz der Erzählung, die mit Hamlet's glücklicher Rache und seiner Erhebung zum Könige ausgeht. Die Scene, in der Hamlet seine Mutter auf den Weg der Tugend zurückbringen will und wo er bei dieser Gelegenheit einen Lauscher ermordet, und dann die Falle, die er mit Runenstäben den Gesandten nach Britannien legt, sind die einzigen Züge, die Shakespeare

auf seine eigene und abweichende Auffassung und Behandlung der Sage leiten konnten. Die Figuren des Laertes und der Ophelia fehlen in der Sage; nur ganz unverbunden mit der Haupthandlung erscheint in ihr eine Jungfrau, die mit Hamlet erzogen und befreundet war und deren letzte Gunst er erobert, sie beschwörend, dieß im tiefsten Schweigen vor aller Welt geheim zu halten. Dürftig, roh, unhandlich, wie dieser Eine Zug, ist die ganze Sage. Zu keinem Stücke Shakespeare's gibt es eine nachweisbare Quelle von so barbarischer Ungestalt, und aus ihr gerade hat er dieses Schauspiel gebildet, an das man, wo des Dichters Name genannt wird, immer am ersten denkt; das die widersprechendsten Seiten seiner Kunst und seines Geistes zu vereinigen scheint; das an Originalität jedes andere seiner Dramen übertrifft und doch so volksthümlich, von aller Künstelei und Effekt so fern ist; ein Naturtert von unmittelbarstem Leben und dabei eine Fundgrube der tiefsinnigsten Weisheit; ein Stück, das für Shakespeare's Charakter und Wesen neben Heinrich IV. vielleicht von der sprechendsten Belehrung ist; ein Werk von einer prophetischen Anlage, von einer divinatorischen, der Zeit vorgreifenden Geistesbildung, die erst nach zwei bis drei Jahrhunderten recht lebendig und begriffen worden ist; ein Gedicht, das in unser neueres deutsches Leben mit einer Innerlichkeit der Wirkung eingegriffen und sich verwachsen hat, wie, wenn wir den einzigen Faust ausnehmen, kein anderes Gedicht selbst unserer eigenen Zeit und Nation sich rühmen könnte.

Ein älteres Drama von Hamlet hat übrigens zwischen jener ersten Quelle und Shakespeare's Stück vermittelt. In der Zeit der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts, wo nach unserer früheren Anführung das Thema der Rache in einer ganzen Reihe von Tragödien wetteifernd behandelt wurde, war auch dieser Gegenstand nicht übersehen worden. Nach einem Briefe von Th. Nash, der dem Menaphon von Robert Greene vorgesetzt ist, gab es schon 1587 ein Drama über Hamlet, das mit Senecaischen Sentenzen gespickt war. Im Jahre 1594 ward ein „Hamlet" in dem Theater von Newington-Butts gegeben; es war wohl dieser ältere. Unser Shakespeare'sches Stück setzen Dyce 1600 und Collier 1601—2. Schon die wiederholten Anspielungen auf Jul. Cäsar machen glauben, daß, wenn der Gegenstand dem Dichter auch schon früher in den Gedanken gelegen, das Stück nicht früher von ihm ausgeführt ward, als um diese Zeit, wo auch Cäsar ihn beschäftigte. Nicht gleich im ersten Wurfe stand das Stück ganz so, wie wir es jetzt lesen. Man besitzt eine Quartausgabe von 1603*), die mit unserem Texte eine interessantere Vergleichung gestattet, als die abweichenden Ausgaben, die wir von Romeo und den Weibern von Windsor haben. Daß jene Ausgabe nicht blos eine bei der Aufführung piratisch und mangelhaft niedergeschriebene Copie unseres aufgenommenen Textes sei, geht schon aus den verschiedenen Namen hervor,

*) Sie ist auch in Deutschland von Ernst Fleischer, Leipzig 1825, wieder gedruckt worden.

die hier Polonius und sein Diener führen, Corambis und Montano. Weit mehr aber spricht die innere Beschaffenheit der Ausgabe von 1603 dafür, daß Shakespeare's Stück im Anfange zwar alle thatsächlichen Verhältnisse des Hamlet, den wir nun lesen, einschloß, aber nicht in der genauen Ausführung des inneren Sinnes. Eine Reihe von Stellen fehlen dort, die der Dichter zur deutlicheren Charakteristik seines Helden, seiner Natur und seiner Handlungsweise erst später eingeschoben haben muß. Der bedeutsame Gegensatz von Horatio's Charakter gegen Hamlet's, der diesem vor dem Schauspiele von Gonzago's Mord in den Mund gelegt ist, ist nicht in jenem älteren Texte. Alle die spruchreichen Hindeutungen auf die Meinung des Stückes in den Reden Gonzago's fehlen. Der kurze Monolog (III, 2) ist nicht dort enthalten, wo die leidenschaftliche Erregung Hamlets motivirt ist, die seine Rolle bei seiner Mutter und die Tödtung des Polonius erklären muß. Alle die fein eingestreuten Gegensätze in dem Gebetmonologe des Königs (III, 3) mangeln dort, die überall auf das Verständniß des Stückes näher hinleiten. Die ganze Scene, wo Hamlet auf Fortinbras' Truppen stößt, und der ganze Monolog, der den bequemsten Schlüssel für die Meinung des Werkes bietet, ist nicht da. Wären dieß Alles blos zufällige Auslassungen eines diebischen Nachschreibers, so müßte dieser in einer Art Methode überhört haben. Es ist aber viel wahrscheinlicher, daß der Dichter dem großen Räthsel seines Drama's, das noch für spätere, sehr weise-

dünkelige Leute ein Buch mit sieben Siegeln war und das bei seinem ersten Erscheinen für Viele nicht in geringerem Grade ein Mysterium gewesen sein wird, einige aufhellende Winke in der späteren Ueberarbeitung zugefügt hat, die wir nun vor uns haben.

Nachdem dieß Räthsel von Göthe in seinem Wilhelm Meister gelöst worden ist, begreift Niemand mehr, daß es je eines war, und man ist kaum mehr gelaunt, etwas zu seiner Erklärung zu sagen. Kein Werk von Shakespeare ist eigentlich in seiner Absicht deutlicher als dieses, obwohl keines, wenn wir von den Sonnetten absehen, so lange und so vielfach misverstanden worden ist. Wir haben das erquickliche Urtheil von Voltaire früher ausführlich angeführt. So wußte auch Malone nichts aus dem Stücke zu machen; er fand, der verstellte Wahnsinn führe nicht zum Zwecke; Andere, wie Akenside, behaupteten, der Dichter habe Hamlet wirklichen Wahnsinn beilegen wollen; es ist bekannt, daß noch in unseren Tagen auch Tieck ähnliche alte Neuerungen wieder versucht hat. Johnson fand für Hamlet's Scheinwahnsinn keine hinreichende Ursache; er nannte Hamlet mehr ein Werkzeug als ein frei handelndes Wesen; er mache keine Anstalt zur Bestrafung des überführten Königs, und dieser falle zuletzt durch ein Ereigniß, das von dem racheverpflichteten Sohne nicht hervorgerufen sei. Alles, was in jenen Ausstellungen Voltaire's auf Planlosigkeit hinwies, zerfiel aber plötzlich in sich, als Göthe die strenge Folgerichtigkeit dieses Stückes darlegte;

Alles, was in diesen Vorwürfen Johnson's und Malone's tadelndes zu liegen schien, ward auf einmal zu eben so vielen Lobsprüchen verwandelt, als man nachwies, es sei eben die Absicht des Dichters gewesen, den Helden als einen Mann darzustellen, den der Anstoß einer schwierigen Aufgabe aus dem Schwerpunkte seiner Natur gebracht; ihn, nach jenem tiefsinnigen Bilde des Horatio, auf die gefährliche Höhe einer klippenvollen That zu führen, deren Steile ihn schwindlich macht; wie Göthe es ausdrückte: eine Seele zu zeichnen, auf die eine That gelegt sei, der sie sich nicht gewachsen fühlt.

Daß dieß wirklich die Absicht des Dichters war, ist aus den thatsächlichen Verhältnissen an sich klar, es ist aber auch durch ausdrückliche und häufige Hinweisungen auf das Verständniß derselben, wie wir bereits andeuteten, so überklar gemacht, wie dieß selbst in Romeo, oder in welch anderem Stücke es sei, nicht geschehen ist. Wir stellen Beides, die faktische Lage und die Selbsterklärungen der Tragödie, noch einmal übersichtlich zusammen.

Es ist ein heldenmäßiger König von Dänemark, ein Mann ohne Gleichen, von göttlicher Gestalt und Majestät, ermordet worden von seinem Bruder, der des Gestorbenen Sohn von der Nachfolge verdrängte und seine Gattin schon zu seiner Lebzeit durch Einschmeichlung und Geschenke verführt hat. Ehrgeiz, Herrschsucht und Lust hatten ihn zu der unnatürlichen That getrieben; er verstand, „mit demüthigem Antlitz und frommer Handlung den Teufel in sich

ſo zu überzuckern", daß die Königin, nun ſein Weib, von dem Morde nichts ahnt. Keine äußere Geſtalt empfiehlt den aufgedunſenen Claudius, den Hamlet's Schimpfnamen (Froſch, Kater, Pfau u. ſ. w.) als einen wollüſtigen, eitlen Schwächling, ſeine Tagesgeſchäfte als Spieler und Schlemmer bezeichnen; keine innere Eigenſchaft den gleisneriſchen, „lächelnden Schurken", es müßte denn jene durchdringende Scharfſicht des Verſtandes zugleich und des böſen Gewiſſens ſein, die ihn achtſam auf jedes Bedürfniß lauſchen, jedes Ereigniß, jedes Wort, jeden Seufzer ausdeuten, die willenloſeſten Werkzeuge und Spione mit geſchicktem Griffe um ſich verſammeln läßt. Es ſteigt nun der Geiſt des gefallenen Helden aus dem Grabe und beſchwört den Sohn, wenn er Natur in ſich habe, ſeinen Mord nicht ungerächt zu laſſen, nicht wie die todte Vegetation in thatloſer Gleichgültigkeit bei ſeiner Ausrottung zu ſitzen, oder wie ſein ſinnſchweres Bild lautet: nicht einem ſo unnatürlichen Verbrechen gegenüber ſtumpf zu ſein, wie das fette Unkraut, das träge am Strande der Lethe wurzelt. Ein Diener des Schickſals, in den Qualen des Fegefeuers wandelnd, legt Hamlet dieſe ungeheure Mahnung ans Herz; die Rache iſt in dem Begriffe des Zeitalters eine Pflicht, die auch ungemahnt zu erfüllen war; auch hatte Hamlet in der That mehr eine Strafe als eine Rache zu vollziehen, denn er war der rechtlos verdrängte Erbe des Thrones und der Richter im Lande. Zu dieſen mächtigen äußeren und inneren Antrieben und Gründen zur Rache, zu der beſten Sache

kommt die Bereitheit der Mittel ermunternd hinzu. Der gestorbene Vater ist bei Allen im lebendigsten und höchsten Andenken (jeder Narr weiß, nach des Todtengräbers Rede, Jahr und Datum, wann er den alten Norweg im Zweikampfe schlug!); gegen den neuen König ist das Volk schwierig schon bei Polonius' Tode und ist bereit, sich in Laertes einen neuen Herrscher zu setzen. Er also ist kein zu fürchtender Gegner, es sei denn aus dem Einen Grunde, weil er selber fürchtet und vorsichtig ist. Der junge Hamlet aber hat die Gunst des Volkes voraus, das selbst seine Fehler zu Vorzügen macht; ja an der eigenen Mutter, die ihm in fast schwärmerischer Liebe zugethan ist, fände er im Nothfall einen Verbündeten eher als ihr neuer Gatte. Diese äußeren Mittel, die in den Verhältnissen liegen, wachsen noch durch die persönlichen Mittel, die Hamlet hinzubringt, der in Ophelia's Augen ein Hofmann, ein Gelehrter und Soldat ist, dessen Begabung in der Handhabung geistiger und körperlicher Waffen wir beobachten können, der in dem Alter von 30 Jahren steht, wo die physische und geistige Kraft am üppigsten und am gleichsten gewogen ist. Zu der Sache, den Motiven, den Mitteln und der Macht fehlt zuletzt nichts als der gute Wille, um die Vollbringung der aufgelegten Rachethat völlig zu sichern. Auch ihn hat Hamlet. Er schwört beim Himmel dem Geiste seines theuren Vaters zu, seinen Befehl zu seinem Stichworte zu machen, aus seinem Gedächtnisse alles Andere auszutilgen, zur Rache zu fliegen wie auf Flügeln der Gedanken.

Allein schon bei diesem ersten Selbstgespräche fällt es auf, daß der scheinbar so heftig Entschlossene sogleich seinem Herzen zurufen muß zu halten, seinen Sehnen nicht plötzlich zu altern, sondern ihn aufrecht zu tragen, und daß er in tiefster Bewegung ein schweres Weh seufzt, daß die Welt aus den Fugen, und Er berufen sei, sie einzurichten! Es ist seltsam, daß er den Freunden, denen sein Vater erschienen ist, sein Geheimniß nicht gleich jetzt, nur dem Einen Horatio es später erst mittheilt; daß er auf das weitaussehende Mittel für ein so naheliegendes Geschäft fällt, sich wie Brutus wahnwitzig zu stellen, wo doch keine mächtige Tyrannei zu stürzen war; daß er sich vor dem Verdacht und Argwohn derer verschanzt, die ihn zu fürchten hatten, und daß er eben dadurch Beobachter und Aufpasser auf sich anzieht und den König mistrauischer macht, den schon seine schwermüthige Trauer beunruhigt hatte. In dieser Rolle nun des Geistzerrütteten sehen wir Hamlet den Hof in Aufruhr bringen, den Lauschern Räthsel stellen, seine Geliebte quälen, seine Aufgabe vergessen. Zwei Monate vergehen, und er denkt nicht an sein Stichwort, bis ein declamirender Schauspieler (II, 2) durch die sprechende Darstellung einer fingirten Leidenschaft ihn an seine Rolle mahnen muß; dann fällt er sich selbst mit selbstverdientem Unmuth in heftigen Schimpfworten an, nennt sich Hans den Träumer, einen stumpfen, fühllosen Schurken, einen Feigen, der jede Kränkung trägt, der die Leber der Taube und keine Galle in sich hat. Auch jetzt aber mahnt ihn dieser verdiente

Selbsttadel nicht zum Handeln; die Wirkung des Schauspielers auf sein Inneres führt ihn vielmehr auf den Gedanken, des Königs Gewissen erst noch durch ein Schauspiel zu prüfen. Der Zögerer ist durch die Zeit schon dahin gekommen, zu zweifeln, ob nicht der Geist seines Vaters, den er seinen Freunden damals mit solchem stolzen Nachdrucke einen „ehrlichen Geist" genannt hatte, der Teufel gewesen sein möchte, der mächtig sei in Leuten von solcher Schwäche und Schwermuth wie Er.

Das Schauspiel wird aufgeführt. Der Dichter hat es zunächst benutzt, früher als die Ansprache an das Gewissen des Königs erfolgt, es zu dem Gewissen Hamlet's selber sprechen zu lassen, und zugleich den Zuschauer auf den Sinn seines Werkes hinzuleiten. Kaum hat Hamlet in der Rede der Schauspielkönigin einen Wermuth für seine Mutter gefunden, so erhält er selber einen von Gonzago, der ja in der Rolle seines Vaters spielt, in dem die Stimme des Geistes gleichsam wieder zu ihm spricht: „Was wir beschlossen haben, das brechen wir oft. Der Vorsatz ist nur der Sklave des Gedächtnisses, von heftiger Geburt und von geringer Dauer, so wie die unreife Frucht am Baume festhängt und, wenn sie reif ist, ungeschüttelt abfällt. Denn es ist sehr natürlich, daß wir vergessen uns selbst zu zahlen, was wir uns selber schuldig sind. Was wir uns in der Leidenschaft vorsetzen, der Vorsatz verliert sich mit der Leidenschaft. Die Heftigkeit von Freude oder Gram zerstört ihre eigene Wirksamkeit in sich selbst."

Die Prüfung durch das Schauspiel glückt. Vorsichtig hat Hamlet den König durch Horatio beobachten lassen, um selber müßig zu scheinen. Beide sind nun von der Schuld des Mörders überzeugt. Der Dichter zeigt uns diesen jetzt allein und im Versuch zu beten und zu büßen (III, 3). Fast jeder Satz seines Selbstgespräches duldet eine vergleichende Beziehung auf die innere Lage Hamlet's, in dem das Verhältniß zu seiner Rachepflicht ähnlich ist, wie in Claudius das zu seiner Bußpflicht. Der gleißende Mörder steht zwischen seiner That und seiner Buße so schwankend, wie Hamlet zwischen der That und der Rache. Der König hat den Willen zu beten, wie Hamlet den zu strafen; aber der Drang ihrer Natur steht nicht nach ihrer Aufgabe; die allzugroße Schuld hemmt den großen Wunsch des Betenden, die allzugroße Gewissenhaftigkeit macht die Leidenschaft des Rächers, wenn sie eben flutet, wieder ebben. So gilt es von Beiden, was Claudius sagt, daß sie, zu doppeltem Geschäfte verpflichtet, zögernd stehen, wo sie zuerst beginnen sollen, und beide vernachlässigen. Er weiß, daß der Himmel reich ist an Gnade, aber er findet den Weg nicht dahin, sowie Hamlet vom Himmel der Weg zur Strafe vorgeschrieben ist, den sein weiches Gemüth nicht betreten mag. Wozu dient Gnade, fragt Claudius, wozu dient Strafe, könnte Hamlet fragen, als um der Sünde unter das Auge zu treten? Die doppelte Kraft des Gebetes ist, der Sünde vorzubauen und die vollbrachte zu sühnen; und ähnlich konnte Hamlet gleich darauf, da ihm Claudius

nach dem Leben ſtellt, ſich ſagen, die doppelte Kraft der Vergeltung gehe dahin, das vollendete Verbrechen zu ſtrafen und ſeiner Wiederholung vorzubeugen. Der König verſucht das Bußgebet, das ihm am Herzen liegt, aber er findet die werkthätige Buße nicht in ſich, die vor Allem den Beſitz der Krone und des Weibes dahingeben mußte; ſo verſucht auch Hamlet die Rache, aber in ihm wirkt die Gewiſſenhaftigkeit, was in dem Könige die Verſtocktheit des Herzens, daß er bei dem beſten Willen zum Werke nicht kommt. Die Reue kann Alles, ſagt ſich Claudius, aber was kann ſie, wenn man nicht bereuen kann? So iſt in Hamlet der Rache aller Spielraum gegeben, aber es fehlt an dem Rächer. Des Königs Seele, auf der Leimruthe des Laſters gefangen, ſtrebt frei zu werden und verſtrickt ſich mehr und mehr; gerade ſo ſchlägt die Erregſichkeit in Hamlet die Flügel, aber um ſo feſter verfängt er ſich in ſeiner Zögerung.

Gerade im Momente, wo der König dieſe Betrachtungen anſtellt, ſieht Hamlet neben ihm, und die beſte Gelegenheit zur Vollziehung ſeiner Rache iſt ihm gegeben. Auch iſt eben jetzt, Nachts, zur Geiſterzeit, ſeine Stimmung gereizt genug, die That zu vollbringen. Aber ſtets unentſchloſſen, findet er eine neue weitgeholte Urſache zur Verſchiebung. Weil er gerade betet, will er den Mörder nicht zum Himmel ſchicken, der ſeinen Vater in der Blüthe ſeiner Sünden getödtet hat; er verſchleißt die bequeme Gelegenheit, um eine ſchrecklichere, effektvollere abzuwarten; er

geht davon und der verschonte Betende sieht auf, um uns zu sagen, daß er — nicht habe beten können! Indessen dauert in dieser Nachtzeit, nach den Aufregungen des Spiels und bei dem neuen theatralischen Vorhaben, seiner Mutter Gewissen durch eine Rede voll schneidender Dolche aufzuschrecken, die erhöhte Stimmung in Hamlet fort, und erhitzt im ersten Eifer dieser Unterredung, da er den lauschenden König zu hören glaubt, meint er ihn durch die Tapete zu erstechen und trifft den Vater seiner Geliebten! Der so gewissenhaft einen Mord zu rächen sich bedenkt, wird nun selber unbedacht zum Mörder. Diese Irrung sieht Hamlet selbst nicht allein als eine Strafe für Polonius, sondern auch für sich selber an. Noch eine feinere Strafe für ihn ist die Wiedererscheinung des Geistes. Er muß ihn von der Verfolgung seiner Mutter, die er ihm untersagt hatte, abmahnen, er muß ihn wiederholt anmahnen zu der Verfolgung des Mörders, die er ihm so hoch und theuer befohlen hatte. Der im Gewissen getroffene Sohn weiß sogleich, daß die Erscheinung kommt, um ihn zu spornen, der „in Zeit und Leidenschaft verfallen" ist, der in Schlaffheit und Hitze, will dieß sagen, in Zögerung und Ueberreizung wechselt und so die Schärfe seines Vorsatzes hat abstumpfen lassen.

Der Fehlgriff seiner Rache allein müßte Hamlet am dringendsten auffordern, endlich Ernst zu machen; er verfällt aber in noch auffallendere Zögerung. Er stößt auf den jungen Fortinbras, der das Gegenbild des rüstigen That-

kräftigen gegen Hamlet iſt. Er hatte an Dänemark eine alte Waffenſchmach ſeines Vaters, nicht etwa einen Mord, zu rächen; er erhob die Waffen gegen den Willen ſeines Oheims, und als ihm dieß gewehrt wird, ſucht ſein jugendlicher Thateneifer einen Ausweg in einem polniſchen Kriege um ein Stückchen Land, das nicht der Rede werth iſt. Hamlet ſelbſt muß anerkennen, daß es ein göttlicher Ehrgeiz iſt, der den feurigen Krieger ſchwellt, obwohl er findet, daß er ſich im Gegenſtande vergreift, und um „eine Eierſchale“ ſich regt, da Er bei den gewaltigſten Anläſſen, mit Willen, Macht und Mitteln ausgeſtattet, unthätig bleibt. Er ſieht auch dieſe Erſcheinung als einen neuen Anlaß an, ſeine ſtumpfe Rache zu ſchleifen; er ſelber findet, daß Beiſpiele, maſſig wie der Erdball, ihm auffordernd begegnen. Er fällt ſich mit neuen Vorwürfen an: „ein Mann, deſſen ganzes Daſein nur Schlaf und Eſſen ausmacht, ſei nur ein Thier, nichts weiter; der uns mit ſo vieler Begabung, vor und rückwärts zu ſpähen, ausgeſtattet, habe uns Kraft und Verſtand nicht gegeben, ſie ungebraucht faulen zu laſſen.“ Er ſelber droht ſeinen Gedanken Verachtung, wenn ſie hinfort nicht nach Blute trachten. Und doch iſt er eben ſchon auf dem Wege, ſich ruhig nach England hinüber ſchaffen zu laſſen, fern ab vom Ziele ſeiner Rache. Es iſt nur ein Zufall, der nicht in Hamlet's Händen lag, daß er (durch einen Angriff von Seeräubern) ſchnell wieder nach Dänemark zurückkommt.

Auch jetzt thut er nichts für ſeine Zwecke, nachdem er

ſogar erfahren, daß der König ihm ſelbſt nach dem Leben ſteht. Aber da nun jeden Augenblick aus England die Nachricht kommen kann, daß an ſeiner Statt die Abgeſandten hingerichtet ſind, da dieſe Nachricht zu entſcheidenden Erörterungen zwiſchen ihm und dem Könige führen muß, nun drängt ihn dieſe Nöthigung und die Furcht vor des Königs Nachſtellungen gewaltſam zum Ende, und nun iſt ſeine Schwäche am erkenntlichſten, nun iſt ihm übel zu Muthe, nun wird ihm matt ums Herz. Und ſo übereilt ihn ſelber die Nachſtellung ſeines Oheims noch früher als dieſen ſeine Rache, und es ſcheint, als ob weder die richterliche Strafpflicht noch ſelbſt der Stand der Nothwehr ihn je zu dem rächenden Stoße gebracht haben würden, wenn es nicht zuletzt die Empörung des Todtwunden gethan hätte über den Giftmiſcher, deſſen Anſchlägen nun auch noch unverſehens das Leben der Königin erliegt, deren Seele er zuvor getödtet hatte.

So in ſich ſelber klar, wird die Haupthandlung des Stückes und die Handlungsweiſe des Helden noch klarer durch den ungemein ſprechenden Gegenſatz, in den Shakeſpeare den Laertes zu Hamlet geſetzt hat, und in deſſen Geſchichte und Benehmen Hamlet ſelbſt das Gegenſtück ſeiner Sache entdeckt. Vielleicht nirgends ſonſt iſt die Abſichtlichkeit des Dichters in den Zügen ſeiner Charakteriſtik ſo hervortretend und auffallend wie hier. Hamlet hat den Polonius erſtochen. Sein Sohn Laertes, etwas von einem Modehelden, ein Fechter, ein Ehrenritter, aus franzöſiſcher

Schule, von Temperament ſo choleriſch wie Hamlet melancholiſch iſt, ein Mann, weit nicht mit den glänzenden Gaben des Gemüthes und Geiſtes ausgeſtattet wie Hamlet, fliegt aus dem fernen Paris nach Dänemark, den Mord ſeines Vaters zu rächen. Von den Lehren ſeines Vaters ſcheint vor Allem die Eine in ihm gehaftet zu haben, daß er ſich vor Händeln hüten ſolle, aber wenn er einen habe, ihn ſo führen, daß ſich ſeine Gegner vor ihm hüten müſſen. Der Eine Gedanke ſeiner Rache füllt ihn ganz aus, und jeder Nerv in ihm iſt zur Thätigkeit geſpannt, noch ehe er den Mörder mit Sicherheit kennt. Der König hat die Leiche des Polonius heimlich beerdigen laſſen und dadurch den Verdacht auf ſich geleitet. Stellung und Macht des muthmaßlichen Thäters beirren den Rächer Laertes nicht. Ein bloßes Gerücht, Flüſterer und Verleumder ſind ſeine Quelle, nicht ein ehrwürdiger Geiſt, der aus der Erde geſtiegen iſt. Er hat nicht die Macht und die Mittel, die Hamlet hat, aber er will „mit den wenigen, die er hat, haushalten, daß ſie weit reichen ſollen.“ Er iſt nicht der rechtmäßige Erbe des Thrones, nicht im Auge und in der Gunſt des Volkes, nicht ein Prinz vom Hauſe, aber Er, der Unterthan, regt einen Aufruhr an, der rieſengroß blickt und den König auf ſeinem Throne erſchüttert. Vor Claudius Antlitz gedrungen, verflucht er den Tropfen Blutes, der in ihm ruhig ſei, weil er ſeine Eltern und ihn als einen unnatürlichen Sohn beſchimpfen würde. Er verdammt ſeine Lehenspflicht zur Hölle, Gewiſſen und Vergebung

zum tiefſten Grunde, er trotzt der Verdammniß, während Hamlet am Sonnenklaren zweifelnd grübelt. Er will dem Mörder ſeines Vaters in der Kirche den Hals abſchneiden, (und der König ſelber billigt dieß, weil „Mord durch keinen Platz geſchützt werden ſollte“) während Hamlet in frommen Scrupeln an eben dieſem Könige, da er betete, vorüberging. Laertes geht ſoweit, ſeinen Degen zu vergiften, um in dem Zweikampfe mit Hamlet ſicher zum Ziele zu kommen. Er befleckt hierin ſeine ritterliche Ehre, obgleich er ſonſt ſeine Rache ganz wie eine Ehrenſache behandelt, die für Hamlet eine ſchwere Gewiſſensſache iſt. Aber mitten in dieſer, bis zur Gewiſſenloſigkeit gehenden Leidenſchaft iſt er ſtreng auf den Einen Gegenſtand ſeiner Rache beſchränkt, während unter Hamlet's zögernden Schritten der ſchuldloſe Polonius fällt, Ophelia wahnſinnig wird, Roſenkranz und Güldenſtern zum Opfer fallen, er ſelbſt und ſeine Mutter erliegen. Der König brauchte Laertes (IV, 5) nicht jene Mahnungen zuzuſprechen, die mehr für Hamlet berechnet wären: daß, was man thun will, man thun ſolle, wann man will, weil der Wille wechſelt und ſo viele Zögerungen und Schwächungen erleidet, als es Zungen, Hände und Zufälle gibt. Aber er brauchte ihn ebenſowenig vor den Uebergriffen ſeiner Rache auf Unſchuldige zu warnen; der Mann der gerechten Leidenſchaft übertrifft an Mäßigung den klügelnden Rachekünſtler, und Weisheit ſpricht aus dem raſenden Sieger, den Uebermuth und Erfolg verblenden durften. Er will die Freunde ſeines Vaters

in die Arme nehmen und wie der Pelican sie äzen mit seinem Blute. Nur den Mörder seines Vaters will er treffen, nur dieß Eine Ziel hat er vor Augen, und er formulirt es im ersten Augenblicke, als er vor Claudius tritt, in die knappe und scharfe Frage nach seinem Vater; in diesem Einen Bestreben aber soll ihm „der Wille der Welt" nicht Einhalt thun!

Und all das für welchen Vater! Von dem Vater des Hamlet hören wir jene so oft angeführten stolzen Worte, das glänzendste Epitaph eines großen Menschen:

> Er war ein Mann! nehmt ihn für Alles in Allem!
> Nie werd' ich wieder seines Gleichen sehen.

Und dagegen dieser Polonius! Die scharfe Absicht dieser Gegensäzlichkeit müssen Die nie gewittert haben, die diesen Charakter in ein günstiges Licht zu stellen suchten, ein Versuch, der nicht der Widerlegung werth ist. Wenn sich Polonius' üble und lächerliche Seiten mit seinen guten nur halbwegs decken ließen, wie würde Hamlet den Schauspielern, da er sie ihm, dem Vater seiner Geliebten, überläßt, anempfehlen, sich nicht über ihn lustig zu machen? Wie würde er der Tochter ins Angesicht sagen, ihr Vater sei ein Thor? Wie würde er ihn sonst einen langweiligen, alten Narren (in der Ausgabe von 1603 einen Faselhans) nennen? Wie vollends über seiner Leiche sagen, er sei all sein Leben ein thörichter, plauderhafter Schelm gewesen? Wir sehen ihn nicht eigentliche Schelmstreiche begehen, aber wohl sehen wir ihn in einer Dienstpflicht und Geschäf-

tigkeit, die nicht allzuehrlich iſt; für krumme Wege, für Seitenangriffe, für Belauſchungen hat er eine ſtets rüſtige Vorliebe, der er zuletzt erliegt; er bekümmert ſich um Alles und beſchnüffelt ſeines Sohnes Thun und Treiben bis nach Paris hin, nicht ſo ſehr um die Tugend als um das äußere Benehmen ſeiner Kinder beſorgt, denen er beiden nicht traut. Alles wittert der Mann aus, der ſich anheiſchig macht, die Wahrheit aus dem Mittelpunkt der Erde herauszucombiniren, wenn er Anzeichen hat; aber die Vorgänge bei dem Tode des alten Hamlet und der Verheirathung ſeiner Wittwe hat er nicht geahnt, oder wenn er es that, ſo würde er wie ein ächter Hofmann weder Gefühl noch Meinung darüber haben. Solche Umgebung iſt es gerade, die ein ſolcher König, wie dieſer Claudius, um ſich gebraucht; über ſeine Staatsſachen fragt er ihn nicht, über die Dinge des Hauſes hört er ihn begierig, nimmt ſeine abgeſchmackte Beredtſamkeit gern in Kauf und hält ihm ſeine Meinungsſicherheit zu Gute. Zu hohem Alter gelangt, fehlt es dem geſchulten Hofmanne nicht an Erlebniſſen und Beobachtungen, die er ſorgſam geſammelt hat und redſelig von ſich gibt; der Dünkel der Hohlheit ſpricht aus ihm, die zu Ehren gekommen iſt, und die in gleicher Selbſtgefälligkeit dem Sohne gute Lehren, dem Diener Menſchenkenntniß, dem Könige Rath mittheilt. Er hält ſich in Allerweltsſchlauheit für einen Mann von Weisheit und großer Umſicht, und baut mit Zuverſicht auf die Unfehlbarkeit ſeines Kopfes. Man kennt die Unverſchämtheit

der selbstgefälligen Rechthaber, die den Ereignissen, wenn sie ihre Prophezeihungen eben Lügen strafen, in's Gesicht sagen, sie hätten Alles so vorausgesehen wie es gekommen ist; man kennt jene Thoren mit gutem Gedächtnisse für weise Sprüche; und jene Redner, die klüger sprechen als sie sind, bis sie unversehens von ihrer Thorheit und Unwissenheit mehr verrathen als sie möchten. Solch einer ist Polonius. Es kostet ihn nichts, die Lüge der Selbstbespiegelung zu sagen, er habe Hamlet's Liebe zu Ophelia bemerkt, ehe ihm davon gesagt wurde. Er durchsieht dann ganz genau den Stufengang von Hamlet's Verrücktheit, der völlig bei seinen Sinnen ist. Er will Alles wissen und Alles kennen und Alles gewesen sein: ein geschickter Schauspieler, wobei man auf ähnliche Gedanken fällt, wie sie Hamlet darüber äußert; ein Wahnsinniger aus Liebe wie Hamlet, wovon man so viel glauben mag, daß er ein alter Sünder sei. Mit Allen sucht er sich gut zu stehen, denn wie rechthaberisch er sei, so spricht er doch auch gern nach dem Munde; und wenn sich die Leute lustig über ihn machen, so stellt er sich, sagt Göthe, als merke er es nicht; ich würde glauben, daß er es meist wirklich nicht merkt. Auf diese Weise kommt er mit Allen zurecht, nur mit Hamlet nicht; der tieferen Natur gegenüber, die ganz über seinen „Bereich" (reach) liegt, ist er rathlos; da kommt immer der Pinsel zu Tage, obgleich er den Prinzen für närrisch hält. Und so vermag auch Hamlet eben so wenig in ihn sich zu finden. Er haßt zu gründlich alle die schale

Flachheit und Unwahrheit in diesem Charakter, als daß er seinen Widerwillen selbst nur da verbergen möchte, wo es die gewöhnlichste Rücksicht von dem Anbeter der Ophelia verlangt hätte, sei es gegen die Tochter des Vaters, oder gegen den Vater der Tochter selbst. Und dieß ist der Mann, dessen Tod zu rächen Laertes beide Welten in die Schanze schlägt, während Hamlet den Heros vergißt, der aus dem Grabe zu seiner Ermahnung stieg.

So steht denn der Aufbau dieses Stücks in vollkommener Einheit und in bestem Zusammenhange vor uns; alle Handlungen zielen auf Einen Mittelpunkt ab, die entferntesten Figuren treten nahe und in wesentliche Beziehung zu dem Hauptinhalte. Aber bei keinem Stücke fühlt man mehr, als bei diesem, was wir früher bei dem Kaufmann von Venedig angeführt haben: daß bei Shakespeare die Handlung immer das Abgeleitete, das Spätere, das Gewordene ist und daß der wahre Einheitspunkt seiner Werke immer nach dem Quell der Handlungen, zu den handelnden Menschen selber und zu den verborgenen Gründen führt, aus denen ihre Handlungen emporsteigen. An der negativen Handlung dieses Stückes, an dem Ausweichen vor der That, an dem Mangel an äußeren Ereignissen und innerer Energie des Wirkens und der wirkenden Kräfte könnten wir an sich wenig Antheil nehmen. Gleichwohl nehmen wir den höchsten Antheil an diesem Hamlet; Beweis genug, daß das eigentliche Interesse in diesem Charakter liegt. Haben wir ihn ganz durchschaut, dann

dürfen wir erſt glauben, der Handlung auf den Grund gekommen zu ſein. Und nicht allein dieß; wir glauben dann zugleich an dieſem Quell der Handlung zu einer ungleich reicheren und ergiebigeren Erkenntniß gelangt zu ſein; wir können uns dieſen vielſeitig begabten Menſchen dann auch in anderen Richtungen, verſchieden und doch immer als den gleichen denken; wir lernen die Handlung als einen bloßen Abfluß, als blos Einen Abfluß eines tiefen Urſprungs anſehen, aus dem auch der Strom ähnlicher oder anderer Handlungen abgeleitet werden könnte; wir ſehen die aus der Fabel hergeleitete Lehre dann nur für ein Beiſpiel an, das auf einen allgemeinen Satz, auf eine höhere, umfaſſendere Wahrheit zurückführt. Es kommt uns alſo darauf an, zu erforſchen, welche Charakterform dieß iſt, aus welchen Elementen ſie entſtand, welche Beſchäftigungen und Eigenthümlichkeiten dieſer Natur es bedingen, daß Hamlet ſo unentſchloſſen und thatunfähig iſt.

Seine Mutter ſchildert ihn ſeinem Aeußerlichen nach als fett und von knappem Athem, und ſo, haben wir früher geſagt, gab ihn Burbadge, nicht in der gewöhnlichen Liebhabereleganz, in der wir ihn, wohl ſeit Garrick ſchon, zu ſehen gewohnt ſind, was gegen die höhere Auffaſſung dieſes Charakters noch mehr verſtößt, als wenn man uns den lächelnden Böſewicht Claudius herkömmlich im Ausſehen eines finſteren dickbärtigen Tyrannen darſtellt. Mit jener Andeutung ſeiner Mutter übereinſtimmend ſagt Hamlet ſelbſt, ſein Oheim ſei ſeinem Vater nicht ähnlicher, als

Er dem Hercules. Es mangelt ihm demnach, bemerkte Göthe, die sinnliche Stärke des Helden, man darf viel einfacher sagen, einer praktischen und handelnden Natur. Sein Temperament ist ruhig, still, phlegmatisch, ohne Galle; seine Mutter vergleicht in sprechendem Bilde seine geduldige Ruhe mit der der Turteltaube, die über ihrem Jungenpaare sitzt. Im höchsten Affecte gegen Laertes sagt Hamlet von sich selbst, daß er nicht leidenschaftlich und rasch sei, doch sei etwas Gefährliches in ihm, das der Gegner klüglicher scheuen werde. Dieß Gefährliche ist seine Reizbarkeit und Erreglichkeit, die in einer lodernden Phantasie wurzelt, und die dieser schwer beweglichen Natur den Stachel zu ihrer Vertheidigung, die Waffe zum Angriffe gibt, aber nur für den äußersten Nothfall. Denn in eben dieser Phantasie wurzelt auch Hamlet's Furchtsamkeit, seine ängstliche Sorglichkeit und Schwäche; dieß ist ein psychologischer Zirkel, der aber in der menschlichen Natur nur zu begründet ist. Aus dieser einen Quelle stammt bei ganzen Völkern, diese Bemerkung hat schon Montesquieu gemacht, bei den alten Iberern und Indern dieselbe Mischung der Friedlichkeit mit überspannter Energie im gereizten Zustande; die Zartheit des Organismus, die sie den Tod fürchten macht, macht sie tausend Dinge noch mehr fürchten als den Tod, dieselbe Reizbarkeit macht sie alle Gefahren fliehen und im Zwangsfalle ihnen trotzen. So ist es in Hamlet. In seiner geschäftigen Einbildungskraft malt er sich eine Lage nach ihren besorglichen und fernsten Fol-

gen aus; er ſieht ſich von Gefahren und Nachſtellungen umgeben und baut ihnen mit weitläufigen Anſtalten vor. Er glaubt Geiſter und ſieht ſie daher, unterſchieden hierin von ſeinem rationellen Freunde Horatio, der kaum glaubt, nachdem er geſehen hat, der „das Ding“, den Geiſt des Hamlet, in's Angeſicht ein Blendwerk nennt und es mit der Helledarde zu kreuzen verſucht, der auch von der Sage des chriſtlichen Aberglaubens nach ſeinen Worten nur „einen Theil“, und nach ſeinem Tone nichts glaubt. Als der Geiſt dem Hamlet erſcheint, als ihn ſein Schickſal ruft, da, in dieſer Aufregung des Entſetzens, fürchtet er nicht den Tod und jede Ader iſt in ihm ſo ſtark, wie des Nemeiſchen Löwen Sehnen; dann aber iſt er auch, nach Horatio's Ausdruck, „verzweifelt durch Einbildung.“ Nach dem Schauſpiele, wieder zur Geiſterzeit, da ihn die Hitze der Einbildungskraft ergreift, iſt er aufgelegt Blut zu trinken und ſo bittere Dinge zu thun, vor denen der Tag ſchaudern würde; dann ſcheint ihm, es könne Nero's Seele in ihn eingehen; dann iſt er geneigt, die Schneide ſeiner Rache zu überſchärfen, und wie ihn in der geſpannten Stimmung die Gelegenheit überfällt und keinen Raum für Betrachtungen und Bedenken läßt, zeigt er ſich fähig zu der That, von der ihn, im Zuſtande ſeiner Ruhe, Beſonnenheit und Zweifel zurückhalten. Auch kühlt ſich dieſe Hitze nicht plötzlich mit der Erkenntniß ſeiner irre gegangenen Rache ab; er quält ſeine Mutter in der Heftigkeit ſeiner Aufwallung mehr, als ihm der Vater geſtattete, er

ſagt bittere Worte über der Leiche des Polonius, und ſpäter erſt weint er über ihr; die Taubenruhe kehrt dann trauernd in ihn zurück. So, als er von Ophelia's Tode überraſcht, des Laertes prahlſüchtige Klagen in ihrem Grabe anhört, hebt ſich ein Sturm von Leidenſchaft in ihm und läßt ſich in thurmhohen Gegenprahlereien wider ihn aus. In dieſem Uebermaaße der Erregtheit bricht Hamlet Vorſätzen und Thaten die Spitze ab, die er in der gewöhnlichen Langſamkeit ſeiner Natur verſchleifend abſtumpft; er ſpielt wechſelnd die Variationen zu zwei verſchiedenen, bereits angeführten Lehren des Stücks: daß die Vorſätze, die in Leidenſchaft gefaßt ſind, mit der Leidenſchaft ſich verlieren, und daß der menſchliche Wille wechſelt und unter Einwirkungen aller Art Zögerungen und Schwächungen erleidet. Dieſe Schwankungen ſeiner Natur, dieſe wechſelnde Trägheit und Leidenſchaftlichkeit, Schlaffheit und Ueberſpannung kennt Hamlet in ſich mit allen den Qualen, den Mängeln und Folgen, die ihnen anhängen; nichts iſt daher natürlicher, als daß ſeine Seele, ſobald ſie Menſchen ausſcheiden lernte, den edlen Horatio „für ſich belegte", an deſſen gegenſätzlichem Charakter ſie ſich anlehnte und erbaute. Horatio iſt zwar eben ſo wenig ein thatkräftiger Charakter, wie Hamlet; ein ſolcher, wie Fortinbras, würde auch dieſem zur Freundſchaft viel zu weit abliegen; aber Horatio iſt ein Mann von vollkommener Gelaſſenheit des Gemüths, Leiden zu ertragen und die Stöße des Schickſals mit Gleichmuth

aufzunehmen geſchult, ein Held der Duldung, einer der Geſegneten, an denen Hamlet mit Neid hinaufblicken durfte, in denen Blut und Urtheil ſo wohl gemiſcht ſind, daß ſie nicht die willenloſen Inſtrumente des Glückes, noch die widerſtandloſen Sclaven ihrer Leidenſchaft ſind.

Dieſelbe Elaſticität in Hamlet's Natur, die ihn ſo von Phlegma zu Hitze, und von Heftigkeit zu Abſpannung führt, zeigt ſich auch in dem Gegenſatze ſeiner üblen und guten Laune, ſeines Spleens und ſeines Humors, und in dem Schaukelſpiele des ſanguiniſchen mit dem melancholiſchen Theile in ſeinem Temperamente. Der Dichter hat hart neben die ſatyriſch-witzigen Züge, die in Hamlet auf eine heitere und frohe Natur hindurchblicken laſſen, die elegiſch-ſentimentalen gelegt, die ihn einer tiefen Schwermuth verfallen zeigen; beide ſpielen in ſeinen Stimmungen zuſammen, weniger im Wechſel, als in einer Verſchmelzung, deren Frucht jene bitteren Sarkasmen ſind, die den ſtehenden Ausdruck ſeiner Redeweiſe bilden. Zur Ausbildung jener heiteren Seite ſeines Weſens würde Hamlet im Glücke gekommen ſein; ſeine melancholiſche Anlage hätte dann nur einen ſinnig-elegiſchen Charakter erhalten; er würde Kirchhöfe und einſame Orte vielleicht immer beſucht, und weichen Stimmungen und Rührungen gerne nachgehangen haben, aber dieſer Hang würde ſich nicht zu jener Melancholie, die bis zum Verzagen geht, verdichtet haben. Das, was ihn vorwiegend in dieſen äußerſten Trübſinn wirft, ſind erſt die neuen Schickſale, von denen er, als wir ihn ken-

nen lernen, erreicht wird, die ihn plötzlich verarmen, die ihn (nach Göthe) des zuverläſſigen Bildes, das er ſich von ſeinen Eltern gemacht, berauben, die ſein Gemüth aus den gewohnten Angeln heben und Gram, Trauer, Verſtimmung, ſchwere Ahnungen und, da ſich dieſe erfüllen, eine faſſungsloſe Zerrüttung auf ihn hinwälzen. Aus dem unbefeſtigten Herzen, mit dem er das Unglück trägt, ſchließt man gerade, daß dieß ein Menſch ſei, der mehr zum Glück geſchaffen war, deſſen vorzügliches Theil im Glück ein geiſtreicher Leicht- und Frohſinn geweſen wäre; dieß ſchien ihm ſo angeboren wie anerzogen. Er ſtellt ſich ganz als einer jener ſpitzen und witzigen Redner nach dem Zeitgeſchmacke dar, geſchickter eine Rolle im Luſtſpiel als in der Tragödie zu ſpielen; denn der Scharfſinn, der ſeiner verſtellten tragiſchen Tollheit gezwungen dient, würde in heiteren Verhältniſſen der komiſchen Tollheit unwillkürlich dienen. Schon als Kind hing er an dem Munde des Narren Yorick; Satyren zu leſen, ſehen wir ihn jetzt noch mitten in ſeiner Bekümmerniß beſchäftigt; mit Menſchen jedes Standes nach ihrer Art Sylben zu ſtechen, iſt ihm geläufig; der humoriſtiſche Scherz, das Witz- und Wortſpiel iſt ihm zur Gewohnheit und anderen Natur geworden; mitten in ſeiner gedrückten Lage gefällt er ſich in ſeinem ſchwarzen Kleide und ſeiner gebeugten Haltung nicht beſſer, als in den Quertreibereien aus ſeiner angenommenen Verrücktheit. Eben darum, weil ſie ihm Gewohnheit ſind, miſchen ſich ſeine Scherz- und Redeſpiele unwillkür-

lich ſelbſt in die aufgeregten tragiſchen Stimmungen, und der Schauſpieler hat ſich vor Nichts ſo ſehr zu hüten, als auf ſie Gewicht zu legen und lachen machen, oder mit Heiterkeit und Schwermuth grell abwechſeln zu wollen. Er würde zwar die Heiterkeit des Parterres für ſich haben, aber den Schwermuth der Verſtändigen erregen, die keinen ordnungsloſen Tanz unharmoniſcher Stimmungen mögen, die vielmehr das wohlſtimmende Gemälde des Dichters unzerriſſen wiedergegeben ſehen wollen. Die humoriſtiſchen und ſarkaſtiſchen Bilder, Vergleichungen und Wendungen entfallen Hamlet mitten in ſeinen Aufregungen in unbewußter Geläufigkeit. Die Sonderbarkeiten dieſer Ausdrucksweiſe dürfen in der Schwurſcene den durchgehenden Schauder nicht ſtören, in der Kirchhofsſcene den Ton der ergriffenſten elegiſchen Stimmung nicht einen Augenblick verändern! In den tiefſten Gram um ſeines Vaters Tod und ſeiner Mutter Leichtſinn mengen ſich die Bitterkeiten, die das Herz zuſammenpreſſen müſſen, obgleich dieſelben Worte in anderen Verhältniſſen vergnügtes Lachen erregen würden. Wie man aus Richard's II. Gram und Unglück auf ſeinen luſtigen Verkehr zur Zeit des Glücks zurückſchließen lernt, ſo auch bei Hamlet. Auf Beide paßt Gonzago's Wort, daß, wo die Freude am höchſten jubelt, der Gram auch am tiefſten wehklagt. Die Schärfe ſeines Witzes wie ſeines Kummers iſt daher bei Hamlet vielfach der gleichmäßige Ausdruck des Einen tiefſinnigen Hanges in ſeinem Geiſte, der aus üblen Schick-

salen die trübste Seite herausgrübelt, wie er aus gewöhnlichen Verhältnissen heitere Gegensätze zu scharfsinnigen Witzspielen herausgreifen würde. In Hinsicht dieser zweiseitigen Anlage und Natur, ja auch in wesentlichen anderen Beziehungen, mag man Hamlet als eine Art Kehrbild zu dem Prinzen Heinrich ansehen. Auch diesem ist der Zug der Schwermuth und der Melancholie nicht fremd; er tritt bei der Krankheit und dem Tode seines Vaters deutlich genug in seiner Natur hervor. Seine Schicksale aber und seine Neigungen nähren diesen Hang nicht auf; er geht seinen heitern Gang durchs Leben bis die ernste Größe seines Berufes ihm nahe tritt; dann findet sich der gefaßte Gleichmuth in ihm, und die gleichgewogenen Eigenschaften der vielseitigsten Natur, die der erhabenen Lebensaufgabe ihren Mann stellen. So ist umgekehrt die fröhliche Anlage auch Hamlet nicht fremd; man könnte denken, daß die gleiche Gesellschaft und die gleichen Verhältnisse den der Convenienz ähnlich entgegengesetzten Mann in die ähnliche Ausgelassenheit getrieben hätten. Aber er würde ein solches heiteres Glück doch wesentlich anders getragen haben. Philosophie, Grundsätze, Studium, ein blöderes, mehr in sich gezogenes Wesen hätte ihm jenen lärmenden Verkehr des Prinzen bald lästig gemacht; er hätte sich dessen Jugendfehlern in seiner stillen und weiblichen Weise nicht so hingegeben; dafür erreichte er aber auch dessen männliche Tugenden nicht. Nach der uns schon geläufigen Auffassung dürfen wir Hamlet auf erhöhter Stufe, wie

den Prinzen Heinrich, für einen von Shakespeare's Humoristen halten, an die die schweren Anforderungen des ernsten Lebens plötzlich heranreichen. Eine ganz neue Bereicherung dieser Gruppe tritt ein. Zu den Anderen, die sich in solcher Lage tüchtig und gereift erwiesen, oder die noch zu zeitigen waren, zu dem Prinzen Heinrich, der in diesem Falle alle Erwartungen übertraf, kommt nun diese Gestalt Hamlets hinzu, der hinter den königlichen Hoffnungen zu denen er berechtigt zurückbleibt, den die Aufgabe, die ihm zu Theil wird, nicht gerüstet findet, der ihr in einem tragischen Untergange erliegt.

Dem entsprechend, wie wir Hamlet nach seiner äußeren Erscheinung, nach Temperament und Naturanlage sehen, hat ihn der Dichter auch ausgestattet in Bezug auf die Bildung seines Gemüths und seiner Sitte. Der Oheim selbst bezeichnet den gutgearteten Mann als eine süße, liebe Natur; alle sanfte Tugenden, alle zarte und weiche Gefühle sind ihm geliehen. Seine kindliche Pietät ist darunter die, die uns am ersten und stärksten entgegentritt. Die Verehrung, mit der er auf seinen todten Vater zurückblickt, ist ohne Gränzen; die Trauer, die er um ihn trägt, zeugt von der größten Innigkeit und Innerlichkeit des Gemüths; die Qual, die ihm seiner Mutter Leichtsinn macht, empfindet er schon bis zur Erschütterung seiner ganzen sittlichen Natur; die Gewißheit von dem Verbrechen seines Oheims erdrückt ihn vollends. Wohl hängt die Schwere dieses Grames auch mit dem angeborenen

Zuge nach Empfindsamkeit zusammen, den wir Hamlet eigen fanden: es ist ihm eine Art Wonne, auf finsteren Vorstellungen zu weilen und in Gedanken des Selbstmords oder der Verwesung zu schwelgen. Doch legt die Erschütterung des sittlichen Glaubens in Hamlet ein Wesentliches der Bürde seines Kummers zu; und wohl darf er den schweren Unmuth Tugend nennen, der sich in jener Scene Luft macht, wo er die sündige Mutter zu Buße und Beichte antreibt. In großen Zügen sehen wir ihn überall angelegt als eine eben so tiefe wie seine sittliche Natur. Er geht von der täglichen Heerstraße des gedankenlosen Hinlebens in ererbten Gewohnheiten und Verhältnissen weit ab, wie ein Mann der nach Grundsätzen lebt. Der Königssohn ist aller Convenienz und ihrem Zwange abgesagt: sein Umgang sind Schauspieler, er ist der Freund des armen Horatio und der Geliebte Opheliens, die weit unter seinem Stande ist. Der Zug nach einfachen, natürlichen Verhältnissen, der sich hierin ausspricht, liegt auch der Abneigung zu Grunde, die ihn gegen alle Unwahrheit, Heuchelei, Fälschung und Schminke in Ständen und Geschlechtern erfüllt. Dort auf dem Kirchhofe spricht er seinen innerlichen Widerwillen gegen die Malerkünste der Frauen, gegen die Politiker, die den lieben Gott hintergehen wollen, gegen Juristen und Hofleute aus; gegen die Art von „Wasserfliegen“ wie Polonius und Osrik, die Diminutive der Natur, wie sie im Troilus heißen, kehrt sich seine ganze innerliche Empörung oder witzige Verachtung. Die

oft bewunderte Scene, in der er den jungen Osrik persiflirt, den Mann des glatten Firnisses oberflächlicher Bildung, der, in Laertes' Mordplan eingeweiht, den Hamlet zu der verderblichen Fechtübung fordert mit denselben Umständen der Höflichkeit, die er, nach dessen Worten, schon mit der Brust seiner Amme machte, ist daher zugleich eine für Hamlets Charakter sprechende Scene. Sie stellt ihn innerlichst diesem Schwarm von Leuten gegenüber „für die das schlackige Zeitalter schwärmt", die den Ton des Tags und die äußere Sitte des Umgangs besitzen ohne den Kern einer wahren Bildung; die sich eine Art von schäumendem Vorrath angelegt haben, mitzureden durch alle noch so gesiebten und raffinirten Ideengänge hindurch, bis ein Punkt ernsterer Prüfung kommt, wo ihr Witz ausgeht und wo die Blasen zerplatzen! Wie Hamlet hier gegen die Verbildung des Zeitalters gekehrt erscheint, so ist er es auch gegen dessen rohe Unbildung. Er mag von den Rauf- und Trinksitten des Geschlechtes nichts wissen, die Schlemmerei seines Oheims, die Händelsucht eines Fortinbras liegt weit von seiner Natur ab. So theilt ihn daher auch in der Aufgabe, die ihm auferlegt ist, ein innerer Zwiespalt in sich selbst: der Streit eines höheren Gesetzes mit dem Naturgesetz der Rache, der feineren sittlichen Gefühle mit dem Instinkte des Blutes. Seine Unentschlossenheit ruht keineswegs ausschließlich auf Schwäche, sondern wesentlich mit auf Gewissenhaftigkeit und Tugend; und eben diese äußerst geschickte Verbindung macht aus Hamlet einen

so eminent tragischen Charakter. Seinen Zweifel an der Sicherheit der Thatsache und an der Rechtmäßigkeit der Rache, die Sanftheit seiner Seele, die sich unbewußt gegen die Mittel der Rache sträubt, der Hang seines Geistes, die Natur und Folgen seiner That zu überdenken und dadurch seine handelnden Kräfte zu lähmen, alle diese „Scrupel zu genauer Erwägung des Ausgangs" nennt er selber im Eifer des Selbtadels zu drei Viertheilen Feigheit, und nur zu Einem Viertel Gewissen; der Dichter hat aber die Mischung so vortrefflich abgewogen, daß wir, gegen Hamlet's eigene Partheilichkeit wider sich selbst, dem Gewissen zum mindesten die Hälfte zuschreiben werden. Wie dem Romeo ein Ueberschuß an Gefühl und Liebesrausch Besinnung und Gedanken nimmt und so seiner wilden Freude selber ein wildes Ende bereitet, so raubt dem Hamlet ein Ueberschuß an Gewissenhaftigkeit, an Sanftmuth, an trauerndem Grame seine Thatkraft; „die Güte, vollblütig geworden, stirbt hier in ihrem eigenen Zwiel"; hier und dort zerstört „die Heftigkeit von Gram und Freude ihre eigene Wirksamkeit."

Verfeinert an Sitte, reich ausgestattet an Gemüth, ist Hamlet auch an intellectueller Begabung und Bildung vorragend, von beschaulichem Geiste, von tiefen inneren Erfahrungen und Beobachtungen, nach Ophelia's Worte: „von edlem und höchst überlegenem Verstande; beobachtet von allen Beobachtern." Von dieser Seite ist Hamlets Charakter die Schilderung eines genialen Kopfes; die Mo-

nologe dieſes „Fürſten der ſpeculativen Philoſophen“ ſind Meiſterſtücke des Nachdenkens, in denen Shakeſpeare auf den tiefſten Grund ſeiner ſpruchreichen Weisheit gegangen iſt; und die labyrinthiſchen Minengänge ſeiner grübelnden Gedanken ſpotten des Tiefſinns ſcandinaviſcher Räthſel. Er iſt ein eigentlicher Gelehrter; er führt Gedenkbücher mit ſich; Anführungen aus ſeiner Lectüre ſind ihm geläufig; er iſt in vorgerückten Jahren noch auf der Univerſität geweſen und ſehnt ſich dahin zurück; nicht wie Laertes in Paris, ſondern in Wittenberg, das für die proteſtantiſchen Herzen in England den erhabenſten Klang hatte; kein königlicher Ehrgeiz treibt ihn zu ebendürftiger Geſellſchaft; ſein Umgang iſt der gelehrte Horatio, ſein Schulfreund und Studiengenoſſe. Wir lernen Hamlet kennen als einen Freund und Kenner des Schauſpiels, als Dichter und Spieler. Er hat die Schauſpieler ſchon früher geſehen und näheren Umgang mit ihnen gehabt, er ſchreibt ihnen eine Stelle in das aufzuführende Stück, er declamirt ihnen vor, er unterrichtet ſie. Sein Preis des im antik ſenecaiſchen Style gehaltenen Bruchſtücks von Pyrrhus iſt vollkommen ernſt gemeint; er unterſcheidet ihn von den Polonius, denen ein Zig beſſer gefällt; er, wie ſeine Schauſpiellehren, charakteriſiren ihn gerade als den Mann des gebildeten Geiſtes und Geſchmacks, als jenen Kenner, deſſen alleinige Schätzung mehr werth iſt, als die des ganzen übrigen Theaters. Daher iſt es denn ſo natürlich, daß er auf den Gedanken fällt, den König durch ein Schauſpiel

zu prüfen; er sucht gleichsam eine geistreiche Rache; und sie auszuführen unter dem pathetischen Apparat der Anwesenheit seiner gefolterten Mutter, hätte offenbar eine Art von theatralischem Reiz für ihn. Wie die Prüfung des Königs durch das Schauspiel gelungen ist, ist es äußerst charakteristisch, daß ihn nicht die schreckliche Gewißheit des Verbrechens zuerst beschäftigt, sondern die Zufriedenheit mit seinem Schauspieler- oder Dichtergeschick; nicht der Erfolg, sondern seine Kunst, die den Erfolg bewirkt hat. Sollte mir dieß nicht, und seine ersten Worte, einen Platz in einer Schauspielergesellschaft und einen ganzen Gewinntheil zusichern? Diese Aeußerung, noch mehr als die Aufführung, könnte ihn allerdings dazu zu befähigen scheinen. Eben aus dieser Neigung Hamlet's ist es auch so sehr im Charakter, daß er den seltsamen Umweg nimmt, sich verrückt zu stellen, und daß er dieß so natürlich wie sinnig durchzuführen versteht. Es ist ihm gegeben, sich künstlich und künstlerisch zu verstellen und hinter der Maske geschickt seiner selber Herr zu bleiben, wie abgeneigt er der Verstellung im Leben ist. Gleich nach der Entfernung des Geistes empfängt er, noch durchbebt von der Erscheinung, die suchenden Freunde mit einem Falkenruf, wie in fröhlichster Stimmung, und weiß seine erste Bewegung wie sein letztes Geheimniß zu bergen. Sich in der Lage des Schauspielers zu sehen oder zu denken und überhaupt dem Worte obzuliegen, ist in ihm ein natürlicher Zug, der aus seiner geistigen Existenz und Beschäftigung folgt. Seiner Mutter durch einen Akt von

Sittenpredigt und eindringender Beredsamkeit das Gewissen aufzustürmen, dazu geht er mit einer Art freudiger Vorbereitung, während er die Rache hat versäumt und verfehlt, die denselben Zweck von selber mit erreicht hätte; als Laertes in den bombastischen Erguß seines brüderlichen Schmerzes ausbricht, ist dieß für ihn wie eine förmliche Ausforderung zu einem exclamatorischen Wettkampfe. Diesen Fehler kennt Hamlet an sich, er kennt ihn als ein Hinderniß seiner thätigen Bewegung und rügt ihn an sich selber mit derselben Heftigkeit, mit der er gegen die Gewissenhaftigkeit seiner Feigheit oder die Feigheit seines Gewissens eiferte. Der Monolog (II, 2) nach der ersten Begegnung mit den Schauspielern ist in dieser Hinsicht sprechend bis zur Ueberdeutlichkeit. Nachdem er sich dort mit allen ehrenrührigen Schimpfnamen angefallen hat, um seine stagnirende Leidenschaft in Fluß zu bringen, nennt er sich unfruchtbar in seiner Sache, weil er nichts — thun könne, erwartet man; aber er sagt nur: weil er nichts sagen könne; denn zunächst würde er sich gefallen, wie der Schauspieler eine Scene zu spielen, die Ohren der Hörer zu betäuben, die Schuldigen toll zu machen, wie er bei seiner Mutter thut. Dann folgt eine neue Flut von Vorwürfen; er wendet zunächst die betäubenden Ausfälle seiner Redegabe an sich selbst, er ertappt sich über diesem Wortheldenthum und kehrt nun neue Schmähworte an sich: „Welch ein Esel bin ich! das ist ein Heldenstück! daß ich, gespornt zur Rache von Himmel und Hölle, mein

Herz mit Worten muß entladen und mich auf's Fluchen legen wie eine Küchenmagd!" Er wirft ein Pfui zurück auf diese Verirrung, und ermannt sich zum Werke. Dran, ruft er — meine Hände? So sollte man denken. Aber mein Kopf! sind seine Worte. Und nun klügelt er das Schauspiel aus, das erst ein neues Vorspiel seiner Rache werden soll! So überherrscht der Geist diesen Mann des inneren Lebens überall, unbewußt, im Drange der Natur und der Gewöhnung; der Gedanke ist ihm das Maas der Dinge geworden. Shakespeare leiht ihm einen philosophischen Grundsatz, der eine höchst charakteristische Modification von des Dichters eigener Lebensweisheit enthält. Daß Tugend und Laster, gute und schlimme Handlungen nicht durch sich selber, sondern immer erst durch Verhältnisse, Zwecke, Charakteranlage der Menschen ihre wahre Bedeutung erhalten, daß nicht das Was, sondern das Wie den Werth und Unwerth der Handlung entscheidet, ist ein Satz Shakespeare'scher Lebenserfahrung, der zu oft und zu nachdrucksvoll in Wort und Beispiel wiederkehrt, als daß der Dichter nicht jedesmal das Wort gewogen haben sollte, das er in diesem Sinne niederschrieb. Dieser Satz verändert sich in Hamlets Munde dahin: „An sich ist nichts weder gut noch böse. Das Denken macht es es erst dazu."

In diesem Satze liegt der Ursprung aller der Zweifel, die Hamlet zunächst über seine Racherpflicht theilen, die ihn vor jeder schweren Anforderung zum Handeln wür-

den zagen und zaudern machen. Diese Rache ist an sich nicht ausgemacht eine gute oder schlimme Handlung für Hamlet; die Verhältnisse machen sie aber nach Shakespeare's Darstellung zu einer Pflicht für den rechtmäßigen König und Richter im Lande, zu einem gerechten Strafact gegen eine offenbare Schuld, zu einer leichteren Aufgabe und besseren Sache als die des Laertes. Aber das Denken macht eben diese Pflicht und That für Hamlet voller Zweifel und Schwierigkeit. Die „zu genaue Erwägung des Ausgangs" regt zuerst die moralischen Bedenken auf, nicht gewissenlos und voreilig zu sein, und dann die Klugheit und Umsicht, in Ausführung des Werkes sicher und vorsichtig zu gehen. Die phlegmatische Natur des Mannes bewirkt, daß in Beiden, in Gewissenhaftigkeit und Vorsicht, zu viel, für die That und Aufgabe nichts geschieht. Seine geistige Schärfe durchschaut dann dieß Gebrechen seiner Natur und erkennt die tauglichere Anlage in Laertes und Fortinbras halb mit Neid, halb mit Achtung an; seine richtige Erkenntniß dessen, was dem Menschen Werth und Achtung verleiht, bewirkt, daß er seine Mängel bis zur leidenschaftlichsten Aufregung heftig sich selber vorwirft; er steigert sich dann zu einer siegenden Hitze, in der er die hemmenden Bedenken von sich abwirft, aber er hat den sicheren Takt des Handelns einmal verloren und im endlichen Augenblicke der That geht er irre. Denn so wenig wie die zögernde Bedachtsamkeit, so wenig macht die flüchtige Reizbarkeit den Mann der Thaten, sondern

ernste Beharrlichkeit und Ausdauer, weil eine irgend umfassende und folgenreiche Handlung nicht im Fluge, sondern nur in der Zeit zu vollführen ist. Nachdem er in so folgenschwerer Weise in dem Mord des Polonius fehlgegangen ist, nun grübelt sich Hamlet in eine Art Fatalistik, die ihn vollends erschlafft. Er bildet sich die Ueberzeugung aus, daß alle Ueberlegung nichts hilft, daß unsere tiefsten Anschläge fehl gehen, daß wir unsere Zwecke nur in's Rohe entwerfen können, daß die Vorsehung sie lenkt wie sie will. Diese Ansicht hat sich sein Gedanke gebildet und er kann sie bequem dazu nützen, sich alle selbstständige Thätigkeit völlig zu verleiden. Er erinnert sich nicht, daß es nicht ein roher, sondern ein allzukünstlicher und ausgespitzter Entwurf seiner Rache war, der ihm gescheitert ist; er läßt seinen Beruf immer läßiger fallen. Von dieser seiner Unfähigkeit zum Handeln ist Hamlet durch Selbstkenntniß und Erfahrung überführt; vor Beiden schon ist er durch das dunkele und instinktive Gefühl dieser Eigenheit seines Wesens zu Boden gedrückt. Ehe der Racheruf an ihn ergangen ist und nachdem es geschehen ist, lastet das Leben wie eine unerträgliche Bürde auf ihm, und es treibt ihn in seinen Gedanken mehrfach bis an die Gränze des Selbstmords. Aus Furcht vor einem möglichen Verbrechen, einem ungerechtfertigten Rachemord, denkt er an das gewisse Verbrechen des Selbstmords, „auf das der Ewige sein Verbot gesetzt hat." Aber auch von dieser That, die er begehen möchte, um der geforderten That zu entgehen, treibt

ihn dieselbe Erwägung des Ausganges zurück; er ist nicht starkgeistig genug, weder das Gewissen zu überspringen, das den Selbstmord untersagt, noch die Bedenken, was nach dem Tode folgen werde. Wäre er des ewigen Schlafes sicher, dieß wäre ihm ein Ziel aufs innigste zu wünschen! Aber wenn er an die möglichen Träume denkt, an ein Leben, in dem er wieder zu Thaten gerufen werden sollte, dann steht er schwankend zwischen beiden Welten, nicht zum Leben und nicht zum Sterben geschickt. Einerlei feige Erwägung und Gewissen treibt ihn von hier nach dort und von dort wieder hierhin zurück. So ist allerdings in jenem berühmten Monologe (Sein oder Nichtsein), wie es jeder Leser ahnt und fühlt, dieser Charakter auf seiner Spitze und der Sinn des Stückes im Mittelpunkte seiner Erläuterung in jenem Satze, nach dem die moralischen und intellectuellen Bedenken, Gewissen und Gedanken, die Hemmketten der Thatkraft sind:

So macht Gewissen Feige aus uns Allen,
Und so wird des Entschlusses ächte Farbe
Von des Gedankens Blässe überkränkelt,
Und Unternehmungen voll Kern und Größe,
Durch diese Rücksicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren so der Handlung Namen.

Der Dichter hat sich die glänzende Aufgabe gestellt, die ungeheure Kluft zu schildern, die zwischen Pflichtgefühl und Erfüllung, zwischen Wollen und Thun, zwischen Einsicht und Entschluß, zwischen Entschluß und That gelegen ist. Er ist beschäftigt, das Verhältniß zu entwickeln einer

schönen Seele zu einem großen Charakter, der gefühlig-geistigen zu der praktischen Natur, der intellectuellen Stärke zu der handelnden Kraft. Er zeigt uns, wie unter der einseitigen Bildung des Geistes die wirkende Seite unserer Natur gelähmt und gebunden wird; wie die feinste Cultur des Gemüthes ohne Frucht für die Thatkraft ist, wenn die Bildung des Willens versäumt wird; wie die Beschäftigung mit der inneren Welt von der äußeren entfremdet und ablenkt, den Schatten Wesen gibt und einen Nebel über das Wirkliche breitet; wie die Hand, die die geringere Beschäftigung hat, zärteres Gefühl besitzt, wie aber auch umgekehrt das zärtere Gefühl nothwendig die Hand verweichlicht; wie der Uebergang von den schönsten Grundsätzen zum wirklichen Handeln schwer gefunden wird; wie der besten Anlage ohne die gleichmäßige Bildung der geistigen, gemüthlichen und thätigen Kräfte die volle Geltung und der letzte Abschluß fehlt; wie ohne diese Durchdringung aller Seiten des menschlichen Wesens der edelste Geist (um einen Ausdruck der Ophelia zu gebrauchen) zerrüttet ist, eine verstimmte Glocke, wenn auch der schönst entworfene Guß. So schön entworfen hat Shakespeare seinen Hamlet. Er hat ihn mit allen großen Gaben des Gemüthes und Geistes ausgestattet; hält man sich an diese Seiten des Charakters, so wird man bestrickt von seinen liebenswürdigen Eigenschaften und kann glauben, der Dichter verherrliche dieses innere Leben des Menschen *vor* dem äußeren thatsinnigen; denn er hat die Figuren von dieser

entgegengesetzten Färbung, die Laertes und Fortinbras, gegen Hamlet sehr in den Hintergrund gestellt. Wenn man sich nach den Schattenseiten seines Helden nicht umsähe, wenn man seinen tragischen Ausgang nicht in Erwägung zöge, wenn man sich nicht jener großen Gestalten der Heinrich und Percy erinnerte, könnte man sich in diesem Glauben befestigen; so aber wird man nur inne, daß der Dichter die Eine Seite der menschlichen Natur zu ehren weiß wie die andere; man sieht ihn, an einem neuen und größeren Beispiele, wieder in jener wunderbaren, partheilosen, vielseitigen Gleichbetheiligung an Allem, was in den Menschen gelegt ist. Er rückt Hamlet auf die Höhe genialen Geistes und sittlichen Strebens hinauf, ohne für den Fehler oder Mangel der Anlage und Bildung blind zu sein, die seinem Werthe und seinen Tugenden so großen Eintrag thun. Das Wohlgefallen, mit dem er sichtbar auf diesem Charakter weilt, wird dann um so wohlthuender, weil es in dem Dichter das Herablassen eines Ueberlegenen fühlbar macht, nicht die Sympathie eines Gleichen. Denn in seinem Auge gibt allerdings jene in Hamlet mangelnde Eigenschaft gerade dem Menschen erst seinen vollen Werth. Wie er jene Percy und Heinrich, erfüllt von der Ueberzeugung, daß nur das thätige Leben das eigentliche Leben ist, mit jener freudigen Vorliebe geschildert hat, so ist auch dieses Gedicht von Hamlet nur ein Preis und eine Verherrlichung der handelnden Natur, aus dem Bilde des Gegentheils. In seiner geistigen, phantasiereichen und gemüth-

vollen Natur mehr zum Fühlen als zum Handeln, mehr zum Denken als zum Thun, mehr zum Künstler und Gelehrten als zum Helden, zum Kriegs- und Staatsmanne geboren, hat Hamlet in der Ueberlegenheit seines Kopfes den richtigen Lebensgrundsatz gefunden, den höchsten, den Shakespeare vielleicht überhaupt ausgesprochen, und nur für hohe Menschen ausgesprochen hat, jenen früher schon angeführten Satz:

> Wahrhaft groß sein heißt:
> Nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
> Doch eines Strohhalms Breite selbst verfechten,
> Wenn Ehre auf dem Spiel ist.

Aber Hamlet kann diesen Grundsatz nur *sagen*, ein Meister der Einsicht; nicht *ausführen*, wie jener Heinrich, der Meister des Lebens und Handelns, gethan hat. Er hat die Anregungen „des Blutes und der Vernunft" für eine große Aufgabe, bei ihm steht Ehre nicht nur, sondern selbst Recht, Gesetz, seine eigene Sicherheit und sein Leben auf dem Spiele, aber die selbstgeschaffenen Zweifel der Vernunft haben den Antrieb des Blutes, der Geist hat den Instinkt, den ächten Quell des sicheren Handelns, in ihm gestört. Ihm entgeht der Ehrgeiz und das spornende Selbstgefühl, das jenen Waffenhelden als die Haupttriebfeder ihrer Thaten verliehen ist. Er schuldigt sich vor Ophelia zwar der Fehler des Stolzes, der Rachsucht, des Ehrgeizes an, aber er besitzt keinen von allen dreien. Vielmehr kommt aus seiner innersten Natur der Seufzer, mit dem er

zu Rosenkranz und Güldenstern, als sie ihrerseits Ehrgeiz in ihm vermutheten, die Worte sagt: Er könne in eine Nußschale eingesperrt sein und sich der König eines großen Raumes dünken. Er ist, sieht man, wie von der Natur eines Hercules, so auch von der eines Alexander weit abgelegen, dem es in dem Raume einer Welt zu enge ward. Ihn reizt weder die Beraubung seiner Thronnachfolge zu königlichem Ehrgeize, noch die Kriegslust eines Fortinbras zu jener ruhmsüchtigen Nebenbuhlerei, die die Percy und Heinrich zu Heldennaturen machte; höchstens wird der kleine Neid und die Eifersucht gegen Laertes' Fechtertalent in ihm rege. Es ist in Hamlet ein socialer Charakter der neueren Zeit gleichsam gezeichnet, der aus der Heroensitte des Naturzeitalters herausstrebt, in das ihn das Schicksal gestellt hat, wo Alles auf die physische Kraft und auf den Trieb des Handelns ankommt, den ihm die Natur versagt hat. Alle die blutigen, unnatürlichen Vorgänge, die wir vor uns sehen, Ehebruch, Vergiftung und Blutrache, und die Kriegsthaten, auf die wir zurückblicken, der Zweikampf des alten Hamlet mit Norweg, die Eisschlacht mit den beschlitteten Polacken, Alles versetzt uns in eine solche rohe und wilde Zeit, aus der Hamlet mit seiner ganzen Natur heraustritt, der er zum Opfer fällt, weil er ihr eben an Gewöhnung, Charakter und Bildung entfremdet ist, und als ein Markstein einer sich ändernden Civilisation in eine Welt von feineren Gefühlen hinüberreicht. Ein zärteres Nervengewebe ist ihm zu Theil geworden als jenen Natu-

ren seiner Umgebung; ein Wissen und eine Denkkraft ist ihm verliehen, die sich mit der Muskelkraft der alten Heroenzeit nicht verträgt; eine Gefühligkeit und Gemüthsfeinheit ist sein Erbtheil, die er auf die späteren Jahrhunderte nach des Dichters Lebzeit erst wieder vererbte. Unsere moderne Empfindsamkeit ist in Hamlet gleichsam um zwei Jahrhunderte von dem Dichter anticipirt. Die Worte: Ach, armer Yorick! die Hamlet auf dem Kirchhofe in verbissenen Thränen, voll überschwenglicher Ergriffenheit seiner Seele ausspricht, sind wie der fruchtbare Quell jener sanften und weichen Stimmungen geworden, die im vorigen Jahrhunderte in England und Deutschland epidemisch waren. Sterne schrieb, von ihnen angeregt, seine (Yoricks) empfindsamen Reisen, und dieß Buch wirkte wie die Oeffnung einer Schleuse, die den ganzen Strom der Empfindsamkeit losließ, der die germanischen Lande damals wie eine Sündflut übergoß.

In dieser Anticipation liegt auf Seiten des Dichters eine wahrhafte Größe; es ist kein Zweifel, daß in diese Tiefe der Empfindung, wie auf die Höhe der Einsicht, die er seinem Hamlet lieh, ihm nur sehr wenige unter seinen Zeitgenossen zu folgen vermochten. Den Ruhm, seiner Zeit voraus zu sein, nehme ich, nach meiner Art die Dinge der Welt anzusehen, in den meisten Fällen für einen sehr zweideutigen Ruhm. Man soll seiner Zeit angehören und das Werk, das ihr vorliegt, nach seinen Kräften zu fördern helfen. Das Vorauseilen vor der Zeit aber ist nur zu oft

die Unfähigkeit idealistischer Schwärmer, das Wirkliche zu ertragen. Nur wenn ein Mann, so wie Shakespeare, zuerst seiner Zeit und ihrer Bildung und Aufgabe in jeder wesentlichen Richtung ganz und voll gehört und dann zum Ueberflusse die Denk- und Gefühlsweise kommender Geschlechter in einem starken Geiste vorausnimmt, nur dann huldigt man dieser vorgerückten Stellung als dem Wahrzeichen einer wirklichen großen Ueberlegenheit. Wollte man dagegen diesen Satz auf unser Stück anwenden, wollte man den Hamlet im Verhältnisse zu seiner Zeit in einer solchen vorgeschobenen Stelle sehen, so würde sich die Ansicht sogleich verändern. Wir zeigten, daß man ihn als solch einen Vorausgeeilten betrachten kann, der sich den rohen aber kräftigen Sitten eines heroischen Zeitalters entrückt, und wir werden bei Macbeth sehen, daß dieser Gesichtspunkt auch Shakespeare selber nicht fremd war. Er aber stellt sich uns dar nicht als ein solcher, der den Sitten und Forderungen der Zeit Genüge geleistet hätte, sondern als einer, der hinter ihren nächsten Anforderungen zurückbleibt, trotz der Befähigung, entfernteren und größeren zu genügen. Er erscheint uns als der Idealist, der der realen Welt nicht gewachsen ist, der, von ihr abgestoßen, nicht allein über ihre Mängel und Gebrechen elegisch trauert, sondern auch sich daran verbittert und verekelt bis zur Benachtheiligung seines so edel angelegten Charakters. Ist Hamlet von Seiten seiner Empfindsamkeit eine Anticipation der weichen Geschlechter des vorigen Jahrhunderts, so ist er von Seiten

dieser Verbitterung ein Vorbild unserer deutschen Generation dieser Tage. Und dieß ist es eben, was den Hamlet unter allen Stücken Shakespeare's seit nun fast hundert Jahren zu dem bekanntesten und besprochensten gemacht hat: daß die Gemüthszustände, die hier geschildert werden, für uns am sprechendsten und lebendigsten sind. Wir fühlen und sehen uns hier selbst, und wir haben lange, in unsere eigenen Mängel verliebt, nur die Lichtseiten dieses Charakters gesehen, bis neuerdings auch seine Schatten in unser Auge fielen. Wir blicken in den Spiegel unserer Gegenwart, als ob dieß Werk in diesen Tagen erst geschrieben wäre; der Dichter übt wie ein Lebender für uns und an uns noch ganz dasselbe Geschäft, das er für seine eigene Zeit sich vorgesetzt hatte. So tief und wahr ist die Beobachtung der Natur durch diesen Dichter, so groß ist die Aehnlichkeit der Natur und ihrer Wirkungen im Einzelnen und im Ganzen, daß man die Vergleichung eines Volkes und eines Individuums zweier ganz verschiedenen Zeiten, die wir hier nur andeuten, ohne Zwang viel weiter treiben könnte, als wir der Kürze halber uns erlauben dürfen.

Das Bild, das wir Deutsche in diesem Spiegel vor uns sehen, ist zum Erschrecken ähnlich. Nicht ich allein habe dieß ausgesprochen; bemerkt und empfunden haben es Tausende. Einer unserer neueren politischen Dichter hat ein Gedicht mit den Worten begonnen: Hamlet ist Deutschland. Und dieser Ausspruch ist in der That kein geistreiches Spiel mit Worten oder verworrenen Vorstellungen.

Denn ganz so wie Hamlet sind wir ja bis zu dieser letzten Zeit hin zwischen einer hart an uns rückenden Aufgabe rein praktischer Natur und einer herkömmlichen Entwöhnung vom Thun und Handeln gestellt gewesen. Ganz so waren wir ja in der Beschäftigung des Geistes und in der Bildung des Gemüthes tief versenkt gewesen bis zur Vergessenheit der äußeren Welt; ganz so lag uns Wittenberg und seine Vermächtnisse mehr am Herzen als Polenkämpfe um Ehre und Macht; ganz so füllte uns das Leben und Weben im Gedichte und Schauspiele aus, und auf dem Theater die Aufgabe der Zeit zu spielen, uns an Worten und an einem Wortheldenthum zu freuen, gefiel uns mehr, als eine gelassene und gesetzte Vorbereitung für den Ernst der Zeiten. Waren nicht in jenen ersten Tagen unserer politischen Erhebung aus dem französischen Joche die Geister unserer Väter mahnend heraufgestiegen und freuten sich unserer raschen Entschlossenheit? Aber bald ließen wir den Eifer sinken und auf vorübergehende kleine Anfälle der Leidenschaft ließen wir die Flügel in Taubengeduld ermattet hängen. Beispiele, massig wie der Erdball, gingen auch an uns auffordernd und spornend vorüber, aber wir ließen sie unbeachtet. Ganz so wie Hamlet verloren wir die Freude an unserer Existenz und flüchteten aus dem realen Leben in das Reich der Ideale; wir schadeten dem sicheren Takte des instinktiven Lebens durch allzuviele Geistesübung und Reflexion und der gewissen Erkenntniß des Wirklichen durch chimärische Phantasien. Ganz so verbitterten wir

uns skeptisch an Welt und Leben und Menschheit und wühlten uns in Menschenhaß, mit so viel Anlage des Menschen Werth zu achten, und in einen passiven Weltschmerz, mit so viel Beruf die Welt thätig zu bebauen. Fühlten wir uns nicht Alle in den Selbstgesprächen unserer Literatur stolz in den Errungenschaften unseres Geistes, und fanden „den Menschen so Gott gleich, so erhaben, so groß", ohne gleichwohl, wie Hamlet, Gefallen daran zu haben? Erblicken alle die Träger des Weltschmerzes und die Europamüden nicht ihr schlagendes Abbild in dem Manne, der der Zeiten Spott und Geißel, den Druck der Mächtigen, die Mishandlungen der Stolzen, den Aufschub des Rechts, den Uebermuth der Aemter, die Fußtritte, die das Verdienst von dem Unwerthe hinnimmt, mit so ungeduldigem Herzen ertrug? Sind ihre Verbitterungen etwas anderes als nur ein Echo der kranken Schwermuth, in der Hamlet die Welt für ein Gefängniß, die Erde für einen ungejäteten Garten, für ein wüstes Vorgebirge, Luft und Firmament für verpesteten Dunst, die Zeit für feist und engbrüstig, und Alles in ihr für langweilig, flach, flau und nutzlos ansah und ein Pfui des innerlichsten Widerwillens darüber ausspie? Und wie? Indem wir unsere Seelen so mit der Verekelung an der Welt verdarben, vergaßen wir nicht ganz, wie Hamlet, das Nächste über dem Entferntesten? Wir meinten, jeder Einzelne, den Schmerz des ganzen Alls ertragen und sein Heiland und Retter werden zu müssen, ohne je an uns Einzelne selber zu denken. Jeder rief mit Hamlet sein Weh

darüber, daß die Welt aus den Fugen sei, und Jeder meinte sich berufen, sie einzurichten! Es ist dem Stumpfen schwer fühlbar zu machen, obgleich sich's für den Kundigen von selber fühlt, wie in diesem Satze der Grundverderb für Hamlet lag wie für uns! Denn so bilden auch wir uns ein, unsere Aufgabe in Literatur und Politik sei in einer weiten Ferne und in einem unbekannten Ganzen und Großen gelegen, und darüber versäumen und verlernen wir zu thun, was unser Theil und unsere nächste Aufgabe ist. Dieser Hamlet hatte einen nahen und leichten Beruf zu erfüllen, das war eine kleine Welt einzurichten; war es ihm dennoch zu schwer, so galt es, zunächst sein eigenes Ich in die Fugen zu bringen und sein eigener Reformator zu werden. Das sah er nicht. Und in diesem Falle sind die tausend Reformatoren bei uns. Sie dehnen den Verdruß an kleinen Erfahrungen, wie Hamlet, auf die ganze Menschheit aus, und einen engen Beruf zum weitesten; der ungeheuerste Egoismus, eine Frucht, die das blos geistige Leben so leicht einträgt, läßt sie Alles auf sich selber beziehen, als ob jeder Einzelne der Vertreter der Welt wäre, und läßt sie gleichwohl keiner Anforderung genügen. Wenn diese Schwäche ihrer selber inne wird, dann kehrt sich Selbstverachtung auch gegen sie, und Hamlet höhnt sich selbst, daß solche Kerle wie Er zwischen Himmel und Erde kriechen müßten. Auch diesen Zug haben die Repräsentanten unseres deutschen Lebens in Literatur und Politik nicht selten verrathen; sie stehen im hellsten Lichte der Selbsterkenntniß,

wie Hamlet thut, ohne daß dieß den geringsten Einfluß auf eine Aenderung wirkte. Was die Aehnlichkeit unseres öffentlichen Charakters mit Hamlet auf die Spitze treibt: wie ideal und edel Alles, was wir in Worten und Wesen kundgethan haben, uns bisher kleidete, an dem Punkte des Ueberganges von Grundsätzen zu Thaten erschien unsere Volksnatur plötzlich versehrt und angefressen. Der Augenblick des Handelns überfiel uns unversehen; dann übernahmen wir uns in der leidenschaftlichen Hitze und verfehlten das Ziel, das wir nicht weise ermessen hatten. Und dabei trat dann plötzlich die unerfreuliche Veränderung des Nationalcharakters zu Tage. Was wir zur Zeit jener ersten großen Erhebung zu äußerer und innerer Freiheit noch als bieder, treu, offen, wahrhaft und gutartig gekannt hatten, das geht jetzt auf verborgenen Wegen, treulos, eidbrüchig, aller Ehre baar und aller Güte verlustig. Da die Helden der Worte endlich zum Wirken und Handeln berufen wurden, zu dem sie sich so lange vermessen hatten, da brach die Vergiftung des Inneren in ekelm Eiter aus, und Grausamkeit, Rachsucht, Blutgier und Meuchelmord befleckten den deutschen Namen, wo Niemand mitten im Flore der Geistesbildung und der häuslichen Sitte diese grelle Verwilderung in uns geahnt hatte.

So wird auch in Hamlet, um auf ihn von dem letzten Punkte dieser Abschweifung zurückzukommen, sobald er sich zu seinem handelnden Berufe in der Weise eines Unberufenen erhebt, die schöne Charakteranlage versehrt und ver-

letzt, und am Ende sehen wir vor uns einen Menschen, der seine besten Eigenschaften selber zerpflückt hat. Der die Leiden der Menschheit in so gefühlvoller Seele trug, wird gegen die, die seinem Herzen am nächsten stehen, in Selbstsucht hart und grausam. Der von aller Verstellung, Falschheit und Hinterlist ein so gereizter Widersager ist, begiebt sich doch selbst, da er den geraden Weg der That nicht gehen kann, auf die krummen Wege arglistiger Umstellung und täuschender Verstellung. Der so gewissenhaft seine Aufgabe erwog, schlägt aus Gewissenhaftigkeit selbst oder aus Saumseligkeit ins Gewissenlose um und verkehrt seine Milde in Härte. Da, wo er seinen Oheim im Gebete liegend findet und nicht tödten will, um den Gesühnten nicht zum Himmel zu schicken, wo er, nach jenem Hange, das Nächste zu versäumen um das Fernste zu bedenken, zu seiner eigenen Rache nicht fähig noch Gottes Rache gleichsam an sich nehmen will, überläßt er sich da nicht, um eine Entschuldigung seiner Thatlosigkeit zu haben, einer Raffinerie der Bosheit und Grausamkeit, die er sonst nicht einmal im Gedanken ertragen haben würde? Hier war er noch in Erregung und Hitze, wie er bei Polonius' Tode in der Irrung der Leidenschaft war, bald aber sehen wir ihn mit kaltem Vorbedachte Unschuldige hinopfern, ihn, der den Schuldigen zu treffen so überbedachtsam war. Er wird durch Rosenkranz und Güldenstern nach England gebracht. Sie tragen einen Uriasbrief für ihn, aber sie wissen es nicht. Der offene, gerade Hamlet öffnet diesen Brief, schreibt mit

verstellter Schrift (eine Kunst, die er in seiner Jugend eingeübt hatte) ihre Namen an die Stelle des seinigen, und so fallen diese seine Jugendfreunde, an denen er, nach seiner Mutter Aussage, mehr hing als an allem Anderen, in die Grube, die für Hamlet, aber nicht durch sie gegraben war. Sie „gehen drauf", fragt ihn sein Horatio in vorwurfsvoller Befremdung. Aber er setzt sich leichtsinnig über diese Gewissensregung hinweg; das Minengraben und Fallenlegen sagt seiner Natur mehr zu als die gerade offene That; sein immer anschlägiger Kopf hatte hier allein zu handeln; die Gegenmine zu legen ist ihm wie ein geistreicher Einfall leicht; er freut sich unbedacht und schadenfroh dieser Künste, lobt sich, wie rasch ihm dieser Gedanke kam und wie schnell er ausgeführt war, und sophistisch sieht er Gottes Hülfe in dem glücklichen Gelingen, Er, der die vielen deutlichen Fingerzeige nicht sehen wollte, die ihn zu seiner Rachepflicht wiesen! So kommt er denn zuletzt an Heimtücke und Hinterlist selbst auf den Standpunkt, den sein Oheim einnimmt, dessen Unthaten zu rächen er berufen war.

Noch vorwurfsvoller erscheint uns Hamlet in dem Verhältnisse zu seiner Geliebten. Göthe sagte von Hamlet's Gefühl für Ophelia, es sei ohne hervorstechende Leidenschaft. Der Dichter hat ihn wenigstens in solchen Lagen, wo diese Leidenschaft irgend stark hervorträte, nicht gezeigt. Da, wo er seine Liebe gegen die von vierzig tausend Brüdern in die Wage wirft, redet Uebertreibung aus ihm, die keinen Maasstab gibt. Außer dieser Stelle hat

ihm Shakespeare nur noch einmal unmittelbar Gelegenheit gegeben, in wenigen, bei Seite gesprochenen Worten den Ton seiner Empfindung für Ophelia anzuschlagen, in den Worten, die seiner Unterredung mit ihr vorausgehen: „Nymphe, schließ in dein Gebet all meine Sünden ein"; (Worte, die wir von berühmten Schauspielern sonderbarerweise in dem Tone einer neckischen oder närrischen Anrede haben sprechen hören.) Dagegen hat in eben dieser Unterredung der Schauspieler Raum genug, mittelbar die Natur von Hamlet's Gefühlen für Ophelia anzudeuten. Wenn der Spieler hier nicht die Leidenschaft in „Fetzen zerreißen" will, so wird er in dieser Scene den Zuhörer zu schwerer und tiefer Wehmuth, zu eben der Stimmung bringen, die das Gespräch in Ophelia zurückläßt; es ist der Abschied eines unglücklichen Herzens von einem Verhältnisse, das vom Schicksal zerstört wird, es ist der ernste Rath eines selbstsüchtigen Liebenden, der die Geliebte ins Kloster schickt, da er sie einem Andern nicht gönnt und die Wege seiner Zukunft in hoffnungslosem Dunkel liegen sieht. Was hier, was in seiner Behandlung von Ophelia's Vater, in seiner Misachtung ihres Bruders, in seiner Kälte und Gleichgültigkeit bei Polonius', ja selbst bei ihrem eigenen Tode Herzloses und Rücksichtsloses gelegen scheinen mag, es verträgt sich dieß Alles wohl mit einer selbst hervorstechenden Leidenschaft in diesem wunderbar gearteten Manne. Seine Mutter sah dieß Verhältniß trotz der Unebenbürtigkeit beider Liebenden für ernsthaft an; seine

Schwüre an Ophelia nimmt man in Hamlet wohl nicht für anfängliche Täuschung? Dieser Sohn liebte seinen Vater mit begeisterter Verehrung, ohne ihm etwas zu Liebe thun zu können, und seine Mutter eben so, ohne des Vaters Mahnung einzuhalten, die schwache und bethörte Frau nicht zu quälen. So konnte er auch Ophelia aus warmem Herzen lieben, ohne daß das scheinbar Widersprechendste dieser Natur wiedersprüche, der kalte Egoismus, in dem er sie erst mit seiner Verrücktheit quält, dann sich von ihr scheidet und sie nach dem unseligen Morde ihres Vaters theilnahmlos, in der Fühllosigkeit seines eigenen Elendes, der Verzweiflung und dem Wahnsinne überläßt. Zu diesen Charakterzügen muß man in den Herzensgeschichten genialer Menschen die Seitenstücke suchen, wo man in unbefestigten Seelen dieser, uns Anderen schwer begreiflichen Mischung von höchster empfindsamer Gefühligkeit und kalter Hartherzigkeit nicht selten begegnen wird. Eben aus diesen Zügen muß man auch den Ton von Hamlet's Verkehr mit Ophelia erklären. Sie hat seinem ersten Anlaufe ihr Herz in Unerfahrenheit und Arglosigkeit gegeben, sie ist mit ihrem Umgange freigebig gegen ihn gewesen, daß die witternden Nachbarn die Familie und die Familie sie selber verwarnt; seine Unterhaltung mit ihr ist schlüpfrig, wie nicht Romeo, nicht Bassanio, nicht einmal Proteus zu ihren Geliebten reden. Dieß hat ihre Einbildungskraft mit sinnlichen Bildern angesteckt und ihr bei ihrer stillen Bescheidenheit liebevolle Begierden eingehaucht; dieß kommt in ihren Liedern,

die sie im Wahnsinne singt, und in den bedeutungsvollen Blumen, die sie vertheilt, so deutlich zu Tage, wie etwas seiner Natur nach so Verborgenes überhaupt sich aufhüllen kann und darf. Weiter als so weit würden wir mit Göthe's Auffassung dieses Charakters nicht zu gehen wagen. Viel weniger mit jenen anderen Ansichten, die zu der rohen Sage im Saxo Grammaticus rückkehrten und Ophelia für eine gefallene Unschuld wollten angesehen wissen. Dem feinfühligen Shakespeare sieht es nicht ähnlich, daß er über der Leiche einer solchen Gefallenen gegen den Priester, der ihr die geweihte Erde weigern wollte, das erhabene Lob von dem Bruder würde sprechen lassen: Sie wird ein dienender Engel sein, während du heulend liegst! Es sieht dem Dichter nicht ähnlich, daß er über ihrem Grabe ausdrücklich sagen würde: aus ihrem unbefleckten Blute sollten Veilchen sprießen. Es wäre dieß eine frivole Verhöhnung der Unschuld an feierlichster Stelle.

Aber selbst hiervon abgesehen, so liegt es in dem Plane des Stückes, daß Ophelia diesem Hamlet unschuldig zum Opfer fallen soll. Von Polonius sagte es sich Hamlet ausdrücklich selbst, daß sein, des Unschuldigen Tod, ihm zur Strafe sei, der den Schuldigen leben ließ; die viel größere Strafe für ihn ist der Ausgang der Ophelia, der Er, der Geliebte, den Vater ermordet und ihr so jedes Band, das sie an der Welt hält, zerrissen hat. Auf diesen Tod beziehen sich ihre Lieder unaufhörlich zurück; ihr wirklicher Wahnsinn straft den verleilten des Hamlet,

der ihrem Geiste die erste Erschütterung gab. Nicht anders fallen auch Rosenkranz und Güldenstern dem zerstörten Wesen Hamlets zum Opfer. Die poetische Gerechtigkeit scheint bei den Ausgängen dieser Schuldlosen verletzt; es geschieht nur, um die strafende Gerechtigkeit desto härter auf Hamlet selber zurückfallen zu lassen. Der Dichter hat den furchtbaren Satz des kalten egoistischen Leichtsinns Hamlet ausdrücklich in den Mund gelegt, der diese blutigen Schreckensfolgen von seiner Blutschen in das rechte Licht setzen soll; ein Satz, der auch bei dem Ausgange des Paris in Romeo und Julie seine Anwendung finden mag. Es ist gefährlich, sagt er bei dem Tode seiner Freunde, „wenn die niederen Naturen zwischen die Ausfälle und die wildentbrannten Waffen mächtiger Gegner gerathen!“ In dieser Weise pflegt die geniale Größe im Menschen mit der untergeordneten Creatur zu spielen, die sie sich auf dieser Bühne nur zu dienenden Nebenrollen beigegeben sieht. — So kommt es denn, daß die Gewissenhaftigkeit, die Vorsicht und Erwägung, die Hamlet von dem Morde, von der gerechten Bestrafung eines Einzigen abhielt, zuletzt die Schuldigen und Schuldlosen in Einem gemeinsamen Falle begräbt; seine eigene Unentschlossenheit, die Rachewuth des Laertes, die Giftmischerei seines Oheims, die sorglose Schwäche seiner Mutter, die Dienstwilligkeit seiner Freunde, die unschädliche Thorheit des Polonius, die Unschuld der hingegebenen Geliebten, Alles mit Allem, Tugend und verzeihliche Fehler und unsühnbare Todsünden

erleiden Einerlei Untergang, ſo daß faſt Niemand von Lebenden zurück auf der Bühne bleibt. Man hat das für eine barbariſche, blutige, eines rohen Zeitalters würdige Art von Tragödie erklärt, die ſo das ganze Perſonal zuletzt von der Bühne hinwegräumt. Das Ziel des Dichters iſt dieß aber geweſen, das nutzloſe Blutbad zur Charakteriſirung wie zur Beſtrafung des Helden zu gebrauchen, der das nöthige Blut zu vergießen den Muth nicht hatte. Shakeſpeare ſelbſt hatte das mit klarer Bewußtheit geſagt. Der König fragt den Laertes, ob es in ſeiner Rache geſchrieben ſei, daß er Alles zuſammen, Freund und Feind, Schuldige und Unſchuldige, Gewinner und Verlierer danieder werfen wolle? Der Meiſter der Rache, der wenig Gewiſſenhafte, begnügt ſich mit der Strafe des Einen Schuldigen. Aber der gewiſſenvolle Hamlet bringt es dahin, daß Er, ſo wie es der König bezeichnete, mit ſeiner ungeſchickten Racheübung wirklich Alle zugleich verdirbt. Mit einem einzigen bezeichnenden Worte, das freilich in der deutſchen Ueberſetzung verloren geht, deutet der Dichter ſeine tiefe Abſicht am Schluſſe, und die Rückbeziehung auf jene Frage an Laertes augenfällig an. Ueber dem Haufen der Todten ſagt Fortinbras: „dieß erſchlagene Wild klagt über havock“; ein Wort, das in der Jagdſprache dasjenige Wild bedeutet, das nach Zahl und Art nutzlos, von ungeübten Jägern getödtet iſt; — wie hier von dem ungeſchickten Rächer. So iſt denn auch dieſer blutige Ausgang nicht die

Folge eines äſthetiſchen Fehlers von Seiten des Dichters, ſondern eines moraliſchen Fehlers ſeines Hamlet, eine Folge, auf die der Sinn des ganzen Stückes und die Anlage dieſes Charakters von Anfang an hinarbeitete.

Macbeth.

Den Stoff des Macbeth hat Shakespeare aus seinem Holinshed genommen, der ihn seinerseits aus Bellenden's englischer Uebersetzung der lateinischen Chronik von Hector Boethius (1541) entlehnt hatte. Ganz im Gegensatze von der rohen Quelle des Hamlet lag unserem Tragöden hier ein vortrefflich abgerundeter Gegenstand vor, dessen theatralische Natur schon Buchanan erkannt hatte. Hier ist in dem Stoffe Alles gegeben gewesen und es bedurfte nur der psychologischen Ausbildung. Macbeth, des schwachen Duncan Vetter, von Natur zu Grausamkeit geneigt, ist der Geschichtsage nach mit Banco der Erhalter des Throns gegen die inneren Rebellen und die äußeren Feinde, wie bei Shakespeare. Die Hexen weissagen Beiden Feldherrn wie bei ihm; Macbeths hochmüthiges und stolzes Weib reizt ihn zu dem Königsmorde, dessen Verdacht auf die fliehenden Söhne fällt. (Bei den einzelnen Zügen der Ermordung ist Shakespeare dann auf ein früheres Blatt der

schottischen Geschichte zurückgegangen, auf den Mord des Königs Duffe durch Donwald.) Neid und Mistrauen gegen Banco, der Anfangs, wie es auch bei Shakespeare schwach angedeutet ist, sein Vertrauter war, bestimmen ihn zu dessen Wegräumung, bei der sein Sohn Fleance entkommt. Der Anwachs von Macbeths Argwohn, Tyrannei und Blutdurst, sein Mistrauen gegen Macduff, dessen Flucht, die Ermordung seiner Familie, die weiteren täuschenden Orakel der Hexen, die Befreiung Schottlands, Alles ist dem Dichter in so einfachem und verständigem Zusammenhange überliefert, daß er die ganze Anlage, ja selbst ausgeführte Züge, wie das Gespräch zwischen Macduff und Malcolm, geradehin aufnehmen konnte.

Dieß Trauerspiel ist immer unter Shakespeare's Werken mit auszeichnender Vorliebe betrachtet und beurtheilt worden; unser Schiller hat es bearbeitet, Schlegel hat in begeisterten Worten darüber gesprochen, Drake hat es das größte Werk des Genius unseres Dichters, das erhabenste und wirkungsvollste Drama genannt, das die Welt je sah. Auch dem nicht germanischen Auslande hat es sich vor anderen Stücken Shakespeare's empfohlen, sei es durch die gefühlte oder begriffene Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie, sei es durch die einheitliche Anlage und den einfachen Gang der Entwickelung, sei es durch die durchsichtige Charakteristik, in der der Dichter dießmal weniger Räthsel gestreut und weniger zwischen den Zeilen zu lesen gelassen hat; am meisten wohl durch den Reiz der Schil-

derei und des poetischen Colorits. Wenn mit Hamlet vielleicht kein Stück Shakespeare's an philosophischem Tiefblick in die Natur und den Werth der verschiedenen wirkenden Kräfte im Menschen zu vergleichen ist, mit Heinrich IV. keines an frischer Freude an dem breiten thätigen Weltleben, mit Othello keines an tiefsinniger Anlage und umsichtiger Begründung der Charaktere, mit Lear keines an Gewalt der aufeinanderstoßenden Leidenschaften, mit Cymbeline keines an Bedeutsamkeit der sittlichen Grundsätze, so wird Macbeth einzig hervorragend dastehen durch den Glanz der poetischen Darstellung und Malerei und die lebendige Vergegenwärtigung von Personen, Zeiten und Orten. Mit kraftvollen Zügen fand schon Schlegel das Heldenzeitalter des rüstigen, nervenstärkenden Nordens vortrefflich geschildert! Wie wächst hier Alles groß in gewaltige Gestalten und bewegt sich von Natur auf heroischem Kothurn! Wie anders hebt sich dieser wranniische Macbeth neben den Heldenfiguren der Macduff, Banco und Siward empor, als jener Krüppel Richard III. unter einem verkrüppelten Geschlechte! Oertlich sind wir in die schottischen Hochlande versetzt, wo Alles voll Aberglauben, voll von den sinnlichen Eingriffen einer übersinnlichen Welt, voll von Vorbedeutungen des moralischen Lebens durch Anzeichen im Reiche der leblosen Natur und der Thiere erscheint; wo dem angemessen die Menschen von erreglicher Phantasie und leichtem Glauben sind; wo sie in dem starken Ausdruck, der hochpoetischen Sprache und den unge-

wöhnlichen Bildern sprechen, die uns noch heute bei den Volksrednern galischer Stämme auffallen; eine Eigenthümlichkeit, deren Beobachtung Tieck nicht hätte „die Darstellung fieberhafter Zustände nennen sollen, die von Anbeginn sich dem Wahnsinn und Wahnwitz näherten!!“ Mit dieser Meisterschaft der allgemeinen Darstellung von Zeit und Ort wetteifern die Bilder der einzelnen Verhältnisse und Lagen. Mit Recht hat schon Reynolds jene Schilderung von der friedlichen Einkehr der Schwalbe in Macbeths Wohnung als ein prachtvolles Bild der Ruhe gerühmt, das auf das lebhafte Gemälde der Schlacht zum Gegensatze folgt. Mit größerem Rechte hat man immer die Gewalt in der Darstellung des Grausigen gepriesen in jenem Nachtwandeln der Lady Macbeth, in der Bankettscene, in der unheimlichen Schöpfung der Schicksalsschwestern. Noch weit über all dieß geht die sprechende Wahrheit der Scenen bei der Ermordung Duncan's, die selbst bei der mangelhaftesten Aufführung von erschütternder Wirkung sind. Das schreckbare Geflüster, in dessen entsetzlichem Halbdunkel die Gatten ihre himmelschreiendes Vorhaben verhandeln und vollbringen; die herzzerreißende Schilderung des Seelenzustandes Macbeths bei der That selbst; der unheimliche halbwache Zustand der geopferten Diener, von denen der Eine von dem abendlichen Feste fortträumt, der Andere im gelähmten Bewußtsein eine Ahnung des furchtbaren Geschehenden empfindet; endlich die äußeren Schrecknisse der Nacht im vorbedeutenden Gegensatz zu dem

Taumel der Lustbarkeit über den bereiteten Gräbern; Alles dieß ist in so unmittelbarer Natur, mit so wenigen Kunstmitteln zu so tiefer Wirkung geschaffen, daß in der Dichtung aller Zeiten das Vergleichbare schwerlich gefunden wird.

Für die Zeitbestimmung des Macbeth weiß man mit Sicherheit nur, daß er 1610 im Globe aufgeführt wurde; das Tagebuch des Dr. Forman erwähnt ausführlich einer Darstellung am 20. April dieses Jahres. Collier aber vermuthet mit großer Wahrscheinlichkeit, daß das Stück, früher geschrieben war. Die Anspielung (IV, 1) auf die Vereinigung der drei Reiche von England, Schottland und Irland („Einige sehe ich, die doppelte Reichsäpfel und dreifache Scepter führen") hatte nur eine Pointe, wenn sie bald nach dem Ereignisse gemacht war; Jakob I. wurde aber am 20. October 1604 als König von Großbritanien und Irland proclamirt. Vielleicht ist demnach Macbeth 1605 entstanden. Der Zeitrechnung nach müßten wir zu Othello und Hamlet den Julius Cäsar anrücken; wir schieben ihn aber aus früher angegebenen Gründen zu den übrigen römischen Stücken zurück. Den Macbeth aber reihen wir um so lieber unmittelbar an Hamlet an, weil er, wie schon Coleridge bemerkte, in einem durchgehenden Gegensatze zu diesem Stücke geschrieben ist.

Hamlet ist eine ganz eigenthümliche Bereicherung des tragischen Stoffes, dessen die antike Tragödie nicht fähig gewesen wäre. Das Stück behandelt das Thema des

Oreſtes. Ein Gatte und Vater wird von dem Buhlen ſeiner wollüſtigen Gemahlin ermordet, dem Sohne liegt die Rachepflicht ob. Schon aber iſt die chriſtliche Milde darin ſichtbar, daß der Mutter (in der älteſten Ausgabe von 1603 viel deutlicher als in unſerem Texte) keine Mitſchuld und kein Mitwiſſen an dem Morde geliehen wird, und daß der Geiſt des Ermordeten ausdrücklich dem Sohne auflegt, nichts gegen ſeine Mutter zu unternehmen. Auch abgeſehen hiervon tritt in allen anderen Zügen die größere Härte der alten Mythe hervor. Oreſtes ſchult ſich zu ſeiner Rache ſeine ganze Jugendzeit hindurch, die Schweſter treibt ihn mit derſelben Beharrlichkeit des Vorſatzes an, die Aufgabe iſt nicht blos der ſtrafende Mord eines Mörders und Thronräubers, ſondern einer Mutter, der Rächer hat nur dieß Eine Ziel und Kein Bedenken, das Gewiſſen kommt erſt *nach* der That. Hier aber regt es ſich in dem empfindlichen chriſtlichen Gemüth *vorher* und verweichlicht den Entſchluß und die Thatkraft; der Dichter hat im Hamlet ausdrücklich die gut katholiſche Chriſtenheit der handelnden Figuren hervorgehoben und Legenden, Gebete, Fegefeuer und religiöſe Scrupel mehr betont, als ihm ſonſt eigen iſt. Das Alterthum ſchilderte als tragiſche Charaktere vorzugsweiſe ſolche, die mit dem göttlichen Gebote und Rechte durch eine Ueberkühnheit und Ueberkraft, durch eine Ueberhebung des menſchlichen Willens und der menſchlichen Freiheit in verderblichen Zuſammenſtoß kommen; im Hamlet aber iſt eine Ueberſchwäche tragiſch geſchildert,

die vom Schicksale für ihre Zögerungen feindlich heimgesucht wird. Dagegen im Macbeth ist dieß umgekehrt. Er ist das gerade Gegenstück zu Hamlet und ein tragischer Charakter im vollen Sinne des Alterthums, der sich zu einer übermenschlichen Kraft, zu einem männischen Trotze anspannt, indem er das Schicksal selbst verwegen in die Schranken gegen sich ruft. Zu der richtigen Mitte, die der Prinz Heinrich darstellt, den Bildung, Geist, Jugendlichkeit und Frömmigkeit nicht von Thaten zurückhält und Ehrgeiz, Macht, Glück und Gelegenheit nicht gefährdet, sich zu Uebermuth und Ungerechtigkeit zu wenden, sind Hamlet und Macbeth nach entgegengesetzten Seiten Extreme, die in ihrem eigenen Zuviel zu Grunde gehen. In beiden schlägt, wie es im Macbeth heißt, eine gute und tugendhafte Natur in einer großen Aufgabe um, aber in ganz verschiedener Weise; die tragische Reaction ist beidemale gleich schrecklich, obgleich die gelähmte Action des Einen zu der krampfhaften des Anderen gradaus im Gegensatze steht. Der äußere Charakter der beiden Stücke ist dieser inneren Grundverschiedenheit vollkommen angemessen. Der langsame Gang der Handlung im Hamlet bildet einen strengen Abstich gegen den raschen Zug der Entwickelung im Macbeth, das Halbdunkel dort gegen das scharfe Licht und die saftigen Farben hier, die schleichenden Fieber der Leidenschaften dort gegen die heftige Bewegung in diesem Stücke, wo die Leidenschaften wie in Lear bis an die Gränze der Natur, und der starken menschlichen

Natur, getrieben sind. Der Charakter des unsicher schwankenden, zaudernden Hamlet verleiht der Handlung in jenem Stücke das Bild eines stehenden, stockenden Wassers, das nur stellenweise von Strudeln belebt ist, während in diesem ein mächtiger, gefahrvoll abstürzender Strom daher braust, in dem der kühnste Schwimmer die Kraft und Meisterschaft verliert.

Schon im Hamlet glaubten wir eine Absichtlichkeit darin zuerkennen, daß der Dichter eine gleichsam zweiseitige Zeit, eine Wendung der Cultur und Bildung in dem Verhältniß seines Helden zu seiner Umgebung zu bezeichnen schien; ein Mann der Civilisation stand mitten in einem Heldenzeitalter von rohen Sitten und physischer Kraftübung. Hier steht umgekehrt, und dieß scheint uns die Absichtlichkeit dieser Gegensätze zu beweisen, ein Mann von der alten Strebkraft der Heroengeschlechter an einer ähnlichen Scheide, wo die Zeit und die Umgebung zu milderen christlichen Sitten vorstrebt, während Macbeth, nicht grade von Natur aus der wilderen Vergangenheit angehört, aber durch seine That und ihre Folgen in sie zurückfällt, wie es Hamlet auferlegt schien, durch seine Racheübung das Herkommen der alten Zeit aufrecht zu erhalten. Der Blick, der in dem Stück hinübergeworfen wird auf den heiligen Eduard von England und die göttliche Heilkraft seiner Hände, der gegensätzliche Charakter, in dem der fromme englische Siward, der ächte Vertreter seines heiligen Königs, der seinen gefallenen Sohn mit Erge-

benheit in die Schaar der Gotteskrieger eingehen sieht, zu dem heidnisch wilden Macbeth gehalten ist, die Herstellung von Schottlands ächten Herrschern durch die Engländer, die nach der Chronik zuerst Leckerei, Luxus und feinere Sitten nach Schottland gebracht haben, all dieß zeigt eine neue sanftere Zeit im Anzuge. Macbeth ist ihr und ihren Verweichlichungen nicht hold. Er nennt diese englischen Befreier verächtlich Epicuräer. Wie ihm Banco's Geist erscheint, wo er schon im Zuge seiner Blutthaten ist, ruft er deutlich nach der alten Zeit und Sitte zurück: „Ehemals, in alten Zeiten, ist auch Blut vergossen worden, ehe menschliches Gesetz den friedlichen Staat reinigte, und auch nachher sind schreckliche Morde vollbracht worden; da waren Zeiten, wo der Mann starb, wenn das Gehirn heraus war, und damit gut; jetzt aber stehen die Gemordeten auf" — es erschüttern solche Thaten jetzt die Gewissen, die sonst nicht so zartfühlend waren.

Was die Naturen Hamlet's und Macbeth's von Grund aus einander entgegensetzt, das ist jene sinnliche Stärke des Helden, die Göthe in jenem mangelnd fand, die Macbeth in vollem Maaße besitzt. Wie er im Anfang des Stückes erscheint, ist er in Aller Augen ein bewunderter Feldherr, der während der Schlacht in natürlicher Heiterkeit alle Eigenschaften eines vollendeten Soldaten entfaltet, ein Liebling der Tapferkeit, Bellona's Bräutigam. Als ein Mann der ausschließlichen That entbehrt er die geistige Bildung, die Hamlets Stolz wäre. Nicht daß er

wie Percy dagegen eiferte und ſich dawider ſträubte; ſie iſt gar nicht an ihn gekommen, es iſt nirgends von etwas der Art nur die Rede, nicht einmal im Gegenſatze zu ſeiner näheren Umgebung; höchſtens zeigt ſich die Abneigung Macbeth's gegen alle verfeinerte Cultur in ſeiner eben angedeuteten Verachtung gegen die epicuräiſchen Engländer. Mit dieſer unſtudirten, einfachen Soldatennatur hängt es zuſammen, daß er von aller Schauſpielerei und Verſtellung, jener Eigenſchaft, die bei Hamlet ein Ausfluß ſeiner Geiſtesbildung war, nicht eine Spur beſitzt. Auch wo ihm dieſe Eigenſchaft zu ſeinen eifrigſt verfolgten Zwecken höchſt förderlich, gegen Gefahren ſchutzreich wäre, verſteht er ſie nicht ſich anzueignen, trotz ſeinem guten Willen, trotz dem guten Beiſpiele ſeines Weibes und trotz den guten Lehren und eindringlichen Ermahnungen, mit welchen dieſe ſie ihm empfiehlt. Bei dem erſten Spruche der Schickſalsſchweſtern verräth er ſeine Bewegung an Banco; er bringt ſeiner Gattin ein beſchäftigtes Geſicht entgegen, das ſie ihn ſogleich mit einem trügeriſchen zu vertauſchen heißt; er entfernt ſich in ſchweren Gedanken von der Tafel, als der König zu Gaſt bei ihm iſt; Garrick ſpielte ihn ſo, daß er den einmal erregten Aufruhr ſeiner Seele gleich vor Duncan nicht meiſtern, am wenigſten bei der Ernennung des Herzogs von Cumberland bergen konnte. Was Macbeth ferner dem Hamlet ſcharf entgegenſtellt und mit ſeiner thatbedürftigen Natur innig zuſammenhängt, iſt ſein Ehrgeiz. Es ſpricht ſich dieſer, gleich als er durch die Nor-

dischen Parcen neu aufgeregt ist, in dem Briefe an seine Gattin, an den „süßen Gefährten seiner Größe", aus; das ganze Verhältniß zu ihr läßt auf lange genährte ehrsüchtige Entwürfe zurückschließen, denn sein aufstrebender Ehrgeiz hat sich, noch mehr als ihm selber, seinem Weibe in die Seele genistet. Um eines großen Zweckes, um eines sicheren Gewinnes willen für dieses Leben, würde Macbeth, dieß ist der kühnste Ausdruck dieser Leidenschaft in ihm, das künftige Leben in die Schanze schlagen, das den Hamlet mit Furcht und Zweifeln erfüllte. Und nachdem dieser Ehrgeiz einmal durch alle zusammentreffenden Antriebe von Glück und Gelegenheit in eine mächtige Bewegung gesetzt ist, sehen wir Macbeth, den Vasallen, den Thron seines Königs und Wohlthäters unrechtmäßig und blutig in Besitz nehmen, während Hamlet, der Erbberechtigte, den ihm gebührenden Thron rechtmäßig und durch eine gesetzliche That einzunehmen weder Muth noch Trieb in sich fühlt.

So strafbar übrigens und so ungestüm, wie wir diese Leidenschaft sich in Macbeth entwickeln sehen, ist sie nicht von allem Anfang an in ihn gelegt; es bedarf der gewaltigsten Versuchungen, um sie in diesen raschen Fluß zu bringen. So lange sein Ehrgeiz noch unversucht in ihm schlummert, blicken wir auf eine bessere Naturart in Macbeth zurück, die ihn auch in seinem äußersten Verfalle nicht ganz unter sich selber sinken, nicht ganz seine Würde verloren gehen läßt. Ehe der verderbliche Entschluß zum Kö-

nigsmorde in ihm gereift ist, ist das Gute und Böse in ihm in gleicher Wage gewogen. Da er nur erst von der Versuchung in seinem eigenen Innern angegangen ist, schwankt er zwischen dem Zuwarten, ob sich der Weg der Ehren von selbst vor ihm öffnen werde und dem Gedanken, ob er den gesperrten Weg zwingen solle; ehe die gute Natur in der Einen Schale von dem Drucke seines Weibes auf den Ehrgeiz in der Anderen emporgeschnellt wird, bezeichnet die Charakteristik Macbeth's in dem Munde eben dieser seiner Gattin das Innestehen der Wagzunge in seinem Wesen auf eine feine, vortreffliche Weise. Macbeth erscheint uns da ganz so am Scheidewege in eine Doppelnatur getheilt, wie Hamlet in seinen ersten Selbstgesprächen, wo er zwischen den kräftigen Entschlüssen und der niederhaltenden Kraft seines Phlegmas gespalten ist. Er möchte groß sein, sagt Lady Macbeth, er ist nicht ohne Ehrgeiz, doch ohne die Schlechtigkeit, die ihn begleiten sollte; was er höchlich wünschte, wünschte er auch heilig; er möchte nicht gern falsch spielen, aber doch unrechtmäßig gewinnen; er möchte das haben, was ihm zuruft: „So mußt du thun, wenn du haben willst!" und das, was er mehr zu thun fürchtet, als daß er es ungethan wünschte! Sie nennt ihn zu voll von der Milch der Menschlichkeit, als daß er den nächsten Weg gehen sollte. Dieß ist eine Bezeichnung, die ihn in seinem stillen und ungestörten Wesen der Gemüthsanlage des Hamlet nähert, die sogar auf Hamlet wörtlich passen würde. Der Dichter deutet uns an, daß er eine

seine Gemüthsbildung im Menschen nicht mit der Thatkraft an sich unverträglich findet. Er leiht Macbeth ursprünglich die zarten Gefühle des Hamlet; sie äußern sich bei ihm in den mächtigen Regungen seines Gewissens. Diese Stimme ist bei ihm nicht weniger laut, ja vielleicht lauter als in Hamlet; nur daß sie bei dem in Thaten fortgerissenen und beschäftigten Manne nicht den bequemen Raum sich auszubreiten behält, wie bei diesem. Das Gewissen hat in Macbeth nicht blos, wie in Hamlet bei dessen Unthätigkeit, zu bedenken und zu bezweifeln, sondern es hat zu thun; es hat vor der That mit seinem Ehrgeiz zu ringen; es regt dann, siegend in seiner Niederlage, gleich bei der That die Reue zu schrecklichen Foltern in ihm auf, und den Mann, der sonst den Namen Gottes nicht im Munde führt, der sich in seinem Gespräche mit den Mördern sehr nahe wie ein Religionsspötter äußert und sich über das Jenseits so leicht wegsetzt, faßt im religiösen Schmerze eine jammernde Wehmuth, die selbst sein hartes Weib durchschüttert, darüber an, daß er zu dem Segen der Wächter Duncans nicht Amen sagen konnte. Weiterhin unterliegt dann diese machtvolle Stimme seines Gewissens seinem Trotze, erstickt unter einem gewaltigen Männerwillen, aber regsam und widerstrebend noch bis zum letzten Augenblicke! Ist Macbeth in diesem Punkte in der ursprünglichen Gemüthsanlage nicht unähnlich mit Hamlet, so ist er ihm noch näher in der Erregbarkeit seiner Phantasie. Wurzelt aber in Hamlet's Gewissenhaftigkeit

seine Unentschlossenheit und in seiner Einbildungskraft seine Zaghaftigkeit, so soll dagegen in Macbeth anschaulich werden, wie eine angeborene männliche Kraft und Strebsamkeit, wie über die stärksten Regungen des Gewissens, so auch über die mächtigsten Einwirkungen der Phantasie, Gebieter und Meister wird. Denn wie wir die Sprache des Gewissens in Macbeth vielleicht lauter als in Hamlet nannten, so ist ohne Zweifel die lähmende Kraft seiner Einbildung stärker in ihm, als in jenem. Aengstliche Vorstellungen treffen in ihm auf eine leicht schreckbare Natur. Er sagt es selbst, daß in gewöhnlichen Verhältnissen schon seine Phantasie der Furcht und Aufregung Raum gab. Ein nächtliches Geschrei schon konnte machen, daß es ihn kalt überlief und eine unheimliche Erzählung machte sein Haar sich sträuben. Sein Weib kannte diese seine Eigenheit und wußte, wie sie die Thätigkeit und die Entschlüsse zu entkräften geeignet sei; sie warnt ihn daher beständig, nicht allein zu sein, nicht sich in Gedanken zu vergrübeln; „denkst Du so gehirnkrank über solche Dinge, sagt sie ihm, so schwächst Du Deine edle Kraft.“ Gleichwohl liegt in eben dieser Eigenschaft, die in dem energischen Manne energisch und schon dadurch anders geartet ist und anders wirkt als in Hamlet, sogar ein Stachel zur That für Macbeth. Gegenwärtige Schreckniſſe sind diesem Manne des Thuns nicht so arg als furchtbare Einbildungen; dort in der Schlacht war er in „natürlicher Heiterkeit“, bösen Vorstellungen gegenüber wird er schwach. Die bloße Einbil-

dung des Mordes macht gleich Anfangs sein Herz an seine Rippen schlagen, und schüttelt den vorher unbefleckten Menschen in ihm so heftig, daß jede Thätigkeit erstickt wird in Vorstellungen des Künftigen und daß „Nichts für ihn ist, als was nicht ist." So daß, ganz ungleich Hamlet, der in den Erscheinungen des Geistes und in dem gefolterten Zustande seiner Ahnungen und Einbildungen unthätig schwelgt, Macbeth den Eindruck macht, als stürze er sich zur That, um der Pein der inneren Kämpfe und Schreckbilder nur los zu werden. Auf dem Wege zum Morde stellt sich seiner gespannten Phantasie das Luftbild eines Dolches dar, auf dem er Blutflecken entstehen sieht; sein Auge ist hier „der Narr der übrigen Sinne", wie gleich hernach das Ohr, als er die Stimme zu hören glaubt, die von ihm ausrief: er morde den Schlaf! Aber diese Einbildung hält ihn nicht von dem Morde der Diener ab, und jene erstere Erscheinung nicht von dem Morde des Königs. Der Gegensatz ist auch hier, daß seine Phantasie nicht verweilt in Zweifeln und Selbstgesprächen, sondern schaffend ist, daß sie ihm in der lebhaften Vorstellung der That die Werkzeuge vorspiegelt, während dem Hamlet der gesehene und gehörte Mahner, der Geist seines Vaters, in der Erinnerung wieder verschwindet wie ein Blendwerk. Daß sie Geister sehen, ist bei Hamlet wie bei Macbeth das stärkste Kennzeichen der Gewalt ihrer einbildsamen Kräfte. Wir werden es unseren Lesern, die wir uns mehr und mehr in den Geist unseres Dichters eingewöhnt denken,

kaum noch zu sagen brauchen, daß seine Geisterwelt nichts bedeutet, als die sichtbare Verkörperung der Vorspiegelungen einer lebhaften Phantasie, und daß ihre Erscheinung nur bei solchen Menschen Statt hat, in denen diese reizbare Einbildungskraft vorhanden ist*). Die nüchterne Gertrude sieht nicht den Geist des Hamlet, die kalte, verständige Lady Macbeth nicht den des Banco, der trockene, ironische Lenor und seine Gefährten weder diesen noch die Hexen; dem Banco, der von ehrgeizigen Vorstellungen nicht frei aber auch nicht bemeistert ist, erscheinen die Hexen, aber sie reden nicht zu ihm ohne befragt zu sein.

In den Hexen hat Shakespeare den Volksglauben an böse Genien und feindliche Verfolger der Menschen zu einer ähnlichen, aber finstreren Wesenschöpfung benutzt, wie in dem Sommernachtstraum den Elfenglauben. Diese Schöpfung ist weniger anziehend und ausgeführt, aber nicht weniger meisterhaft. Der Dichter läßt diese Wesen im Texte des Stückes selbst nur schimpfweise Hexen benennen; sie selber geben sich den Namen der Schicksalsschwestern (weird sisters); mit dieser Bezeichnung übersetzte man die Parzen; auch mahnen diese Schwestern wohl an die nordischen Nornen oder Valkyrien. Sie erscheinen wild und verwittert in Aussehen und Kleidung, gemein in

*) Darum bedachte sich Shakespeare nicht, im Hamlet die scheinbare Inconsequenz zu begehen, daß er den Mann, dem der Geist erschienen ist, sagen läßt, es käme aus der jenseitigen Welt kein Wanderer zurück.

ihrer Rede, unedle Halbgeschöpfe, häßlich wie das Böse, und wie dieses alt und keines Geschlechtes. Von höheren Meistern sind sie geleitet, ihre Thätigkeit ist ganz von der Freude am Bösen bestimmt, von menschlichen Sympathien sind sie völlig entblößt. Was unser Schiller aus ihnen gemacht hat, zerstört völlig die weiseste Absicht des Dichters, und nichts von dem, was Schlegel gegen diese Travestie gesagt hat, ist zu hart. Die Kehrseite der alten Eumeniden, sind diese Schicksalsschwestern nicht die Rächer nach der That, sondern die Versucher vor derselben, die Kuppler der Sünde. Es ist ihnen aber keineswegs eine bestimmende, mechanische Macht über die Menschen gegeben; und sehr mit Unrecht meinte Lamb, sie *erzeugten* Thaten von Blut und *begännen* die bösen Antriebe der Seele. So sagte auch Schlegel, Macbeth erliege einer tief angelegten höllischen Versuchung und übernatürlichen Antrieben; dieß giebt aber durchaus eine der Meinung Shakespeare's entgegengesetzte Vorstellung, wenn darunter mehr verstanden werden soll, als daß die aufstrebenden und ehrgeizigen Triebe in Macbeth selber von übernatürlicher, von mehr als gewöhnlicher Stärke sind. Der Dichter hat diesen Geschöpfen die Macht gegeben, die Menschen zu versuchen, zu verlocken, mit zweideutigen Orakeln, mit Trug und Täuschung zu bestricken und selbst, wie der Satan im Buche Hiob, mit Noth und Trübsal, mit Stürmen und Krankheiten zu prüfen; aber fatalistisch dem menschlichen Willen Gewalt anzuthun, haben sie keine Be-

fugniß. Ihre Versprechungen, ihre Wahrsagungen lassen der Handlungsweise völlig freien Raum, ihre Geschäfte sind: „Thaten ohne Namen.“ Sie sind die bloße Verkörperung der inneren Versuchung; sie kommen im Gewitter und verschwinden in Luft, wie leibhafte Triebe, die aus dem Blute aufsteigend die Blasen des Ehrgeizes und der Sünde in der Seele aufwerfen; sie sind die Schicksalsschwestern nur in dem Sinne, in dem wir, nach Göthes wie nach Shakespeare's Vorstellung, unser Schicksal selber im eigenen Busen tragen. Macbeth hat mit keiner äußeren Gewalt zu ringen, indem er ihnen begegnet, sondern nur mit seiner eigenen Natur; sie versinnlichen die böse Seite seines Wesens, die man nicht in seinem Gesichte liest; er fällt nicht auf die Plane seines königlichen Ehrgeizes, weil ihm diese Anlockung von außen nahe tritt, sondern diese Versuchung wacht in ihm versinnlicht auf, weil jene Plane langeher in ihm schlummerten. In ihm selbst sind diese bösen Mächte, die ihm das Blendwerk seiner Strebsucht vorspiegeln. Sie treten ihn an, als er auf der höchsten Stufe seines Glückes, seiner Gunst und Tapferkeit steht. Die besiegte Rebellion stellt ihn über den schwachen Duncan, der sich selbst nicht zu helfen weiß; die erlangte Würde eines Than von Cawdor gibt seiner Macht zu und legt es ihm nahe zu überdenken, wie viel glücklicher Er die Verrätherrolle gespielt haben würde, als der von ihm Besiegte, der vorher diese Würde trug; dann kommt die Gelegenheit von Duncans Besuch hinzu und die Ein-

wirkung ſeines Weibes. Dieß ſind natürliche Antriebe von ſolchem Gewicht, daß ſie zuſammengefaßt wohl die übernatürliche Macht bilden, die der Dichter poetiſch nach der Geſchichtſage verkörpert hat. So fühlt ſich Macbeth's Genius neben Banco gedrückt, wie Anton's neben Cäſar; der Neid und die Eiferſucht gegen ihn, den Mitbeſieger der Rebellion, liegt alſo natürlich in ihm, die dann die Prophezeihung zu Gunſten von Banco's Nachkommenſchaft nur in ihm ſchürt. Sein Selbſtgefühl ſagte ihm (die Hexen brauchten es ihm nicht zu ſagen), daß er keinen Menſchgeborenen zu fürchten habe, wenn es nicht dieſer Macduff wäre, an dem er ſcheu vorübergeht, noch ehe ihn jene Dämonen vor ihm gewarnt haben. Sie rufen nur immer in ihm die ſchlafenden Gedanken ſeiner Seele zum Wachen; wie ſie von dem bewaffneten Haupte ſagen: „ſie kennen ſeine Gedanken.“ Wie dort Macduff's Tod, ſo liegt bei ihrem erſten Erſcheinen ſchon Duncan's Mord in ſeiner Seele; indem ſie ihm den Weg zum Throne offen legen, ſo „harfen ſie“ nur hier auf ſeinem Ehrgeize, wie dort auf ſeiner ahnungsvollen Furcht vor Macduff. Daher denn machen dieſe Prophetinnen Macbeth durch ihr erſtes Erſcheinen nicht anders, als er, nach der Schilderung ſeiner Frau, ſchon iſt. Wie im Hamlet der Geiſt ſeines Vaters, oder was daſſelbe iſt, die innere Ahnung, die in dem Sohne mehr und mehr zur greifbaren Gewißheit wird, einen trägen Willen aufrüttelt, ſo verſuchen im Macbeth die Hexen, oder die Vorſpiegelungen ſeines Ehrgeizes einen

allezeit thatbereiten Willen und einen bis dahin reinen Charakter. Er steht nach ihrer Versuchung noch ganz an demselben Scheidewege, an dem seine Gattin den sich selbst Ueberlassenen schon sah. Er schwankt, ob er diese Erscheinung, die Banco sogleich geneigt ist für ein Werkzeug der Hölle zu halten, gut oder bös nennen soll; der Gedanke an Mord sträubt schon sein Haar, doch bedenkt er sich auch, daß, wenn der Zufall ihn zum König machen will, er es thun kann ohne sein Zuthun, wie er ihn zum Than von Cawdor gemacht hat. Er spricht sich im Anfange gegen Banco dahin aus, daß sie ihre Herzen über diese Erscheinung frei gegeneinander aussprechen wollten, das war ein Schritt und ein Mittel, um rein zu bleiben.

Aber diesem guten Vorsatze blieb nur Banco treu, nicht Macbeth. Jener ist diesem als ein complementärer Charakter gegenübergestellt, und dieser Gegensatz entwickelt sich sogleich in dem Verhältnisse Beider zu der Versuchung der Hexen. Banco hat den ähnlichen Heldenmuth, die gleichen Verdienste und Ansprüche Macbeth's; es ist natürlich, daß sich in ihm dieselben Gedanken des Ehrgeizes regen wie bei diesem. Aber sie steigen bei ihm in einer gelasseneren, der schönsten Bescheidung fähigen Natur auf und haben darum nicht die Macht über ihn wie über Macbeth. Wo dieser von dem Könige Gunst, Auszeichnung, Besuch, Titel und Macht zur Belohnung erhält, dankt dem Banco nur eine Umarmung, ein Druck an's Herz. Und der Bescheidene antwortet darauf: Wenn ich da wachse, so ist die

Erndte euer! Auch die Frucht dieser kleinen Anerkennung giebt er noch dem Könige dahin. Und dann rühmt er dem Könige noch Macbeth's Eigenschaften im Stillen, hinter des bevorzugten Nebenbuhlers Rücken, während dieser ihn von Anfang an beneidet um die Prophezeihung, die seine Nachkommen so, wie ihn persönlich, begünstigte. So edel, wie sich Banco in diesem Zuge erweist, so gesetzt und seiner Sinne Meister bewährte er sich schon vorher eben dieser Prophezeihung gegenüber. Er zweifelt gleich anfangs, ob ihn nicht sein Gesicht betrogen, ob dieß nicht von den eitlen Blasen seien, die nach der Sage die Erde wie das Wasser aufwerfe, während Macbeth sogleich verzückt steht und gläubig ihren Worten lauscht. Dieser hätte ihnen nicht zugerufen wie Banco: er fürchte nicht ihren Haß und bitte nicht um ihre Gunst. Macbeth hat für die Warnung Banco's schon kein Ohr mehr, daß dieß Werkzeuge der Finsterniß sein möchten, die ihnen Wahrheiten sagten, um sie zu verlocken, die sie mit ehrbarem Tand zu gewinnen suchten, um sie in die bodenlosesten Folgen zu reißen. Ist Banco von so viel ruhigerem Blute als Macbeth, so ist er darum nicht blutlos. Er hat Versuchungen zu bekämpfen wie dieser, aber er besteht sie mit mehr innerer Kraft der Beherrschung. Er hat verlockende Träume, die ihn quälen; er scheucht sie mit Gebeten, daß sie nicht wieder kommen möchten; er thut mehr als beten, er bekämpft den Schlaf, um ihnen zu entgehen. Wachend ist sein Geist Meister über die versuchenden Gedanken, während im Schlafe die Natur

dem Blute den Zoll bringt, diesen Träumen nachzuhängen. In seiner Unruhe begegnet er Macbeth. Der Schuldlose gesteht seine Träume, der Schuldige leugnet, daß er weiter an die Schicksalsschwestern denke; der zuerst selbst den freien Austausch der Gedanken gewünscht hatte, weicht ihm jetzt aus. Die Mitwissenschaft Banco's ist Macbeth lästig, der Gewissenlose fühlt sich von der Nähe des Gewissenhaften, der Böse von dem Guten, der Neidische von dem Erfolgreichen gedrückt. Banco konnte sein guter Engel sein; da er der Unterredung mit ihm aus dem Wege geht, fällt er dem bösen Genius, seinem Weibe anheim. Banco hatte die Versuchung der kriegerischen Größe und Auszeichnung mit ihm getheilt; die der Machtvergrößerung war an ihm vorübergegangen; auch die der Gelegenheit ward ihm gespart, so wie endlich die mächtigste von Allen, der Einfluß eines ehrsüchtigen Weibes.

Die Gelegenheit, die sich zunächst dem Macbeth darbot, war der Art, daß auch sie ihn noch in der Schwebe und Schwankung erhielt, obgleich sie in beide Wagschalen schwere Gewichte hinzulegte. Der König übernachtet in seiner Wohnung. Er kehrt gastlich vertrauend und voll sorgloser Freude da ein, wo die wandernde Schwalbe eine ungestörte Herberge fand. Er ist ein tugendhafter König, im Volke heilig und werth gehalten, er ist sein nächster Verwandter und Vetter, sein Fürst, sein Lobredner, sein Wohlthäter, der ihm eben die Würde des Than's von Cawdor gegeben, die Würde des gefallenen Rebellen, der

an dem guten Regenten mit heuchelndem Truge zum Verräther geworden war; seine Gnade, verspricht Duncan dem Macbeth, soll sich noch fortsetzen gegen ihn; er bekennt sich ihm so verpflichtet, daß ihm mehr gebühre, als „Mehr als Alles bezahlen könne"; er beschenkt noch an dem heiteren Besuchsabend sein Weib und seine Dienerschaft in königlicher Freigebigkeit! Aber unglücklicherweise hatte er vor Macbeth's Augen seinen Sohn zum Thronerben erklärt, das regt den Gedanken in diesem stärker auf, den Schicksalsgang abzukürzen, seinem blutigen Vorsatze den Sporn in die Seiten zu drücken, um über dieß Hinderniß wegzusetzen, ohne Bedacht, daß bei diesem Sprunge der Fall am nächsten lag. Schon ist er so weit, daß er sich bereit zu der entsetzlichen That erklärt, wenn nur eine Bürgschaft für den Erfolg wäre. Aber in diesen Dingen, weiß er, herrscht eine unbestochene Gerechtigkeit, die schon hier dem Uebelthäter den Kelch an den Mund setzt, den er mischte. Erwägungen aller Art setzen sich seinem Verbrechen so entgegen, wie alle Anläße den Hamlet zu seiner That spornten. Dennoch kämpft sein Ehrgeiz nur noch einen kaum gleichen Kampf mit dem Gewissen und mit jenem Hamlet'schen „genauen Bedenken des Ausgangs". Da entscheidet ihn der Zuspruch seines Weibes zum Bösen. Und dieß geschieht wesentlich nur durch die Anregung jener Thatkraft und den ehrgeizigen Antrieb des Anspruchs auf den Ruhm und den Namen der Männlichkeit, ein Ehrgeiz, den bei

Hamlet alle jene übermächtigen Beispiele und Mahnungen nicht in Bewegung zu setzen vermochten.

Macbeth's Weib ist von Shakespeare nach einem Winke in der Chronik von Holinshed über die Gattin jenes Donwald angelegt, die diesen zu dem Morde des Königs Duffe anstiftete. Sie stellt sich auf den ersten Anblick dar als eine Clytämnestra an Stolz, Grausamkeit, Unerschrockenheit und Gewissenlosigkeit, als ein mächtiges Weib, das noch mehr Furcht als Haß in uns weckt, von furchtbarer Sicherheit im Wollen, von dreifach gestählter Entschlossenheit. Sie ist ganz das Gegenbild von ihres Gatten übersichtigem und phantasievollem Wesen, kalt von Verstand und ruhig von Blut. Keine übernatürliche Versuchung tritt ihr nahe, sondern nur die nüchterne in dem Briefe ihres Mannes; keine Vorstellung schreckhafter Folgen, keine Mahnstimme eines Gewissens erschreckt sie wie Macbeth *vor* der That; *während* derselben bleibt sie umsichtig, überlegt, zur Verstellung geschickt; *nach* ihr wäre sie fähig, das Geschehene bald zu vergessen. Sie fühlt, daß, solche Thaten wie Macbeth zu begrübeln, sie toll machen würde, sie mahnt daher davon ab und ist gelassen genug, dieser Einsicht ihrerseits Folge leisten zu können. Eine Willenskraft von ungemeiner instinktiver Festigkeit macht sie in einer seltenen Weise zur Herrin über sich selbst; sie darf sich fühlen, durch Verstellung, Vorsicht und Schlauheit die gefahrvolle That, um die es sich handelt, begehen und verbergen zu können; sie wirft weit den bloßen Gedan-

ken weg, daß sie ihr fehlschlagen könne; sie führt auch in der That ihre Rolle so durch, daß kein Verdacht auf sie fällt. Nur im ersten Momente, da ihr Duncan's Ankunft gemeldet wird, da sie in der dargebotenen Gelegenheit ein gutes Verhängniß findet, in der Freude ihres Herzens, verräth sie in dem Ausrufe: Du bist verrückt, so zu sagen! etwas von dem, was in ihr vorgeht, und hinfort nicht wieder. Dieser Eigenschaften sich bewußt, die sie zu solch einem Werke befähigen, treibt sie den unentschlossenen Mann zu der Schreckensthat an; sie drängt ihn, seinen unbefestigten Vorsatz auf den festen Haltpunkt zu schrauben; der Gatte gefällt ihr nur in dem Momente, wo er den ersten Gedanken faßte, da er sich die Gelegenheit selbst schaffen wollte, die sich nun von selber darbietet; sie stürmt in ihn, das, was ein Geschenk des Schicksals sein konnte, als einen Raub an sich zu reißen; und die natürliche Beredtsamkeit und Ueberzeugungskraft des guten Muthes, des Entschlusses und der inneren Einigkeit erdrückt den wortkargen, schwankenden und gedankenvollen Mann. In dieser Beredtsamkeit kann uns Lady Macbeth als ein eingefleischter Teufel erscheinen, abgethan von jedem Reste der Weiblichkeit und Menschlichkeit. Hätte sie geschworen wie Er, sagt sie zu Macbeth, so würde sie ihrem lächelnden Säuglinge das Gehirn ausschmettern, obgleich sie aus Erfahrung wisse, wie zärtlich die Liebe der stillenden Mutter ist. Dennoch läßt sich schon hier, auf der unnatürlichsten Spitze ihrer Leidenschaft und ihrer Grausamkeit, herausfinden, daß

der Dichter diesem Weibe doch die „Milch der Menschlichkeit“ nicht ganz entziehen wollte. Zu jener anfänglichen Spannung ihres Wesens, zu der Verleugnung ihres Geschlechtes thut sie schon ihrer Natur einen förmlichen Zwang an. Sie ruft zu diesem Werke ihrer Entweibung die höllischen Geister auf, ein Zug, der ihrem ganzen Wesen sonst fremd ist. Diese sollen sie randvoll von Grausamkeit machen und der Reue den Zugang zu ihrem Blute verstopfen, daß nicht die Stacheln der Natur ihren Vorsatz erschütterten. Sie vermißt sich nun, da sie ihren Gatten kennt, die männische Rolle, zu der sie ihre Natur festzuschrauben sucht, durchzuführen und die Mordthat selbst zu verüben; Macbeth solle, sagt sie ihm, nur ein heiteres Gesicht annehmen und das Uebrige ihr überlassen; sie macht den Plan und spricht dabei von sich und ihm, die an dem Werke Theil haben sollen; sie berauscht die Wächter und legt ihre Dolche zurecht; sie hat das Reizmittel, das sie brauchte, diese Wächter trunken zu machen, nöthig gefunden, um sich Kühnheit und Feuer zu geben; sie wollte dann den Stoß selber führen, — da, an dem Haltpunkte selbst, schraubt sich die überspannte Natur in ihr ab; jene weggeflüchten Stacheln der Natur treffen sie, da sie den schlafenden König ihrem Vater ähnlich findet, und das Weib muß den Mann zu dem Geschäfte vortreten lassen, das mehr als einen Mann verlangt. So wird sie nachher auch von dem rührenden Jammerlaut seiner Reue erschüttert, obgleich sie jene Geister beschworen hatte, der Reue keinen Zugang zu

ihrem Blute zu geben. Da aber die Gefahr der Entdeckung sie aufschreckt, findet sie schnell ihre Ruhe, ihre Vorsicht, ihre Unerschrockenheit wieder und kann mit Vorwurf auf den Mann des schwankenden Vorsatzes herabblicken. Sie hat von Anfang an mehr die Sicherheit des Zuschauers in dem Spiele, sie verliert sie im Momente, da sie selbst die Züge führen will, sie findet sie wieder, sobald sie an ihre Stelle zurückgetreten ist. Sie hat aber die Hand mit im Spiele gehabt, gleichsam noch ehe es angelegt war. Die Träume des Ehrgeizes waren von diesem Paare schon frühe geträumt; die unbestimmten Träume, da Versuchung und Gelegenheit kommt, reifen in ihrer Seele schneller als in ihm zu wirklichen Entwürfen. Die Kühnheit zu diesen Entwürfen und die Festigkeit der Entschlüsse zu ihrer Ausführung findet sie in dem endlosen Vertrauen auf diesen starken Mann, dem sie Alles zutraut, dem in ihrer Ansicht alle Größe gebührt, an dessen Herrlichkeit sie sich freut und stützt. Dieß ist ihre eigentliche Natur und Geschichte, und es ist zugleich das, was mit ihr so weit versöhnen muß, daß sie unseres Mitleids nicht völlig verlustig gehen darf. Fast jeder Betrachter hat in diesem Charakter eine bessere Seite geahnt, wenigen ist es geglückt, sie auf der rechten Stelle zu suchen und sie zugleich in der richtigen Gränze zu sehen. Ihr Gatte war bis dahin nur ein Kind des Glückes und der Ehre, sie weiß sich sicher in ihm und ihn sicher und gedeihend in Allem. Sie ist weit mehr als er selbst erfüllt von dem, was er sein könnte und sollte; sie weiß ihn am

würdigsten, zu herrschen, und will seinem Verdienste die Krone reichen; seine mannhafte Natur ist ihr Stolz und ihre Erhebung; wo Er nur gefährliche Folgen sieht, ist sie in ihrer Einbildung auf ihn des glücklichen Erfolges gewiß; sie „fühlt die Zukunft schon voraus", aber in zweifelloser Hoffnung und ungetrübtem Glanze. Darin ist sie weit mehr eine abhängige Gattin als ein selbständiges, männisches Weib, daß sie den goldenen Reif mehr für ihn will als für sich, daß ihr ganzer Ehrgeiz um ihn ist und aus seiner Seele, daß von ihr und einer Erhöhung um ihretwillen nirgends bei ihr die Rede ist. Sie lebt nur in ihm und in seiner Größe; wie triumphirend empfängt sie ihn mit dem „Heil", das ihrem Stolze auf ihn so schmeichelt, — der einst König sein wird! Ein Verhältniß der Achtung, ja der tiefen Verehrung blickt aus dieser Ehe mehr als das einer gemüthvollen Verwachsung. Der Dichter hat dieß nicht unerklärt gelassen. Sie hat Kinder gehabt, aber keine behalten; dieß kann einen Stachel mehr in Macbeth gesenkt haben zu seinem Neide gegen Banco; die natürlichste Folge aber dieser Lage ist, daß die Gatten mehr aufeinander und zu der Befriedigung in sich selber angewiesen sind. Unsere Romantiker haben die Lady Macbeth zur Tugendheldin gemacht, und Göthe spottete mit Recht über die alberne Art, mit der sie sie zur liebenden Gattin und Hausfrau gestempelt hätten. Dennoch darf das Verhältniß unter Beiden schon nach allem Gesagten als innig, es darf nach der Art ihres Verkehres selbst als zärtlich gedacht

werden. Die Liebkosungsworte, die Macbeth für sie hat (dearest chuck u. a.), sind nicht der Art, wie man sie junonischen Frauen und Clytämnestren gibt; die Frau, die in den Zwecken des Antriebes zum Handeln und der Sicherstellung in Gefahr so viel schmähende und stachelvolle Worte für Macbeth hat, hat am Schluß der Banketscene, unter vier Augen, nicht Ein Wort des Tadels und Vorwurfs gegen ihn. Wenn aber in diesen Zügen noch nicht klar sein sollte, daß ihre Weiblichkeit nicht ausgetilgt, nur unterdrückt war, so wird dieß an dem Ausgange der Dinge um so unwidersprechlicher werden. Als die That vollbracht ist, steht sie zunächst still, wo Macbeth nun erst anfängt, seine verwegeneren Schritte zu gehen. Als sich aber in Folge des Gethanen keine der goldnen Erwartungen erfüllt, die sie daran geknüpft hatte, als statt glücklicher Größe Zerrüttung des Landes und ihres Gemahls erfolgte, sinken ihre Kräfte plötzlich erschlafft zusammen. An ihn angelehnt, hätte sie den Regungen des Gewissens, der Natur, der schreckenden Einbildungskraft lange und immer widerstanden, aber an ihm irre geworden, wird sie es an sich selbst; sie hatte, wie Epheu angerankt, ihr frisches Grün um die Aeste des königlichen Baumes geschlungen, da der Stamm schwankt, fällt sie zu Boden; in dem Feuer dieses Grames und dieser getäuschten Erwartung schmilzt ihr eisernes Herz. Man hat bedauert, daß der Uebergang aus ihrer männischen Stärke in ihre weibliche Schwäche nicht von dem Dichter ausführlich geschildert worden sei. Es ist dieß kein

allmähliger Uebergang, sondern ein plötzlicher Rückfall. Sie steigerte in ihm den Mann über seine Natur, so hatte sie in sich das Weib zu einer heroischen Kraft gesteigert; er begann wie ein ächter Mann, in den Gränzen des erlaubten männlichen Ehrgeizes, und dann überhebt er sich erst zu der „Sicherheit", zu dem eigenständigen Trotze, der ihn verdirbt; sie dagegen beginnt überhoben, schon außer die Sphäre ihres Geschlechtes gerückt, und sinkt dann mit einem Male auf das Maas des Weibes wieder herunter. In dem Manne war die Kühnheit des Lasters, versetzt mit dem hartnäckigen Stolze des Kräftigsten seines Geschlechtes, stark genug, jenseits der ersten Unthat erst recht zu wachsen und den sich versagenden Erfolg ertrotzen zu wollen; bei ihr schwindet diese Kühnheit zu nichts, sobald sich der Erfolg versagt hat. Nun steht sie, die einst so kühn Vortretende, während *sein* Laub langsam und unter Stürmen vergilbt, in einsamer Rückgezogenheit ganz plötzlich entblättert. Aus tiefster Selbstkenntniß war ihr jener Rath an Macbeth gedrungen, nicht allein zu sein; wie sie von seinen Anschlägen geschieden, von seiner Person getrennt ist, da geschieht ihr, was Malcolm sagt: Gram, wo er nicht spricht, lispelt dem überladenen Herzen zu und heißt es brechen. Noch jetzt zeigt sich ihr Charakter und die Stärke ihres Willens, ihre Widerstandskraft im Leiden wie vorher ihre Thatkraft im Wirken. Am Tage bleibt sie Meisterin ihrer Bewegungen, aber in der Nacht „plaudert die befleckte Seele ihr Geheimniß den tauben Kissen". Nach

des Dichters poetiſcher Phyſiologie und Pſychologie rächt ſich ihr unnatürlich zurückgedrängtes Gewiſſen und Verſtellungskraft im Schlafe, und die Nachtwandlerin führt gleichſam alle die verhehlten ſchuldigen Scenen ſelbſtverrätheriſch auf. Sie dachte einſt, mit ein wenig Waſſer die Zeugniſſe jener That hinwegzuwaſchen, aber jetzt hat ſie, in den Qualen ihres verſtockten Herzens, unter angſtvollen Seufzern zu klagen, daß Geruch und Farbe des Blutes nicht vergehen will. Ihr Leben endet mit Selbſtmord.

Dieſe Frau alſo, die durch ihr Hingeben und Aufgehen in Macbeth dem Gatten viel gefährlicher iſt, als ſie es durch ein impoſantes und ſelbſtändiges, männiſches Weſen ſein könnte, geht ihn, um ſeinen verderblichen Entſchluß zu entſcheiden, mit dem Mittel an, das ſie für das wirkſamſte hält; ſie regt, ſagten wir, ſeine Thatkraft an, ſie ruft ſeinen Ehrgeiz auf und faßt ihn bei ſeiner Mannhaftigkeit. Daß ſie ihm Mangel an Liebe vorwirft, das bewegt ihn nicht; daß ſie ihm mit aller Sicherheit einen ſichern Erfolg verſpricht, das macht ihn eher ſchon ſchwanken; daß ſie ihn mit ſeiner Manneswürde ſtachelt, das wirft ihn um. Fürchteſt du, ſagt ſie ihm, derſelbe in That und Muth zu ſein, der du im Wunſche warſt? Wollteſt du haben, was du für die Zierde des Lebens hielteſt, und dachteſt du als ein Mann in deiner eigenen Achtung zu leben, indem du Ich wag's nicht warten läßt auf Ich möchte, wie die arme Katze im Sprichwort, die gern fiſchen aber nicht ſich die Füße netzen wollte? Noch antwortet er ihr

hier aus dem ehrenvollen Standpunkte, den er bis dahin immer eingenommen hatte, aus dem edlen Lebensgrundsatze, der mit jenem Wahlspruche Hamlet's im Sinne wohl zusammenstimmt, auf dem er hätte beharren sollen: Ich thue Alles, was ein Mann thun kann; wer mehr thut der ist keiner! Es war also, sagt sie ihm, indem sie ihn sarkastisch von diesem Standpunkte herabzieht, ein Thier, kein Mann, das aus Dir sprach, als Du das Unternehmen mir eröffnetest? Und indem sie ihn über jenen Standpunkt hinaufschraubt, fügt sie zu: Als Du es auszuführen wagtest, da warst Du ein Mann; und wärst Du mehr als Du warst, so würdest Du um so viel mehr ein Mann sein. Das war der Sporn, der ihn, wie er es von seinem Ehrgeize sagt, in beide Seiten traf und ihn sich überstürzen und über des Mannes und des Menschen Sphären hinausgehen machte. Immer und immer wieder rührt sein Weib diese Saite in ihm an, und statt Eines Tones gibt er ihr einen vollen Accord zurück. Ja, nachdem das erste Grauen während und nach dem Königsmorde überwunden ist, bedarf es nur noch bei jener Erscheinung des Geistes Banco's ihrer Aufrufe; gleich nach dem Morde schon überbietet er ihre Anschläge. Noch in seinen Erschütterungen nach der That schilt sie ihn unstät von Vorsatz und nennt es Kinderaugen, die sich vor dem gemalten Teufel, vor Schlafenden oder Todten fürchten; ihre Hände seien blutig wie seine, aber sie würde sich schämen, ein so weißes Herz zu haben wie Er. Gleich darauf

handelt er schon ohne sie; er tödtet die Diener, auf die der Mord geschoben werden sollte, woran sie nicht gedacht hatte; sie glaubt mit den hingelegten Dolchen Alles gethan, aber da Er die Männer und ihr Entsetzen sieht, wird sein geistesblickendes Auge heller und er hat einen neuen sicheren Mord bereit, wo sie nur eine Ohnmacht. Er geht weiter; der Fluch der bösen That erfüllt sich, daß sie fortzeugend neues Böse gebären muß; „die schlimm begonnenen Dinge will er stark machen durch Schlimmes.“ Er fürchtet die bösen Folgen, aber nun schafft er sie sich selbst. Mißtrauen erfüllt ihn gegen den Mitwisser jener Weissagungen: auch argwöhnt Banco auf ihn, aber er verschließt seinen Argwohn in sich; was aber Macbeth noch mehr gegen ihn reizt, ist sein Neid auf die Nachfolge, die Banco's Geschlechte zugesagt war. Der Erfolg des Verbrechens schien nicht gesichert, wenn diese Prophezeihung bestände; der Ehrgeiz war nicht gesättigt, so lang diese Mißgunst zurückblieb. Hier erhebt sich Macbeth schon zu jener übermännischen Stärke, die dem Schicksale sich kühn entgegenwirft. Glaubte er den Sprüchen der Nornen, wie er denn Ursache hatte, so mußte er auch dem Spruche glauben, der Banco begünstigte. Er denkt aber nun schon vom Geschicke sein Glück zu ertrotzen und Banco's zu zerstören. Schon ruft er in feierlichen Worten (III, 1) das Schicksal in die Schranken, mit ihm bis aufs Aeußerste zu kämpfen. Er stiftet die Mörder des Banco und seines Sohnes an. Es ist sehr bezeichnend, daß er bei diesem Geschäft die Be-

stimmungsmittel gebraucht, die auf ihn am schärfsten gewirkt hatten: er ruft in den Mördern ihre Mannheit auf. Seinem Weibe spart er jetzt schon das Verbrechen der Mitwissenschaft von Banco's Tode; auch sie hat darauf gedacht, aber er hat schon gehandelt, und ohne sie. Das Entkommen des Fleance sollte ihn noch einmal an die Unfehlbarkeit der Schicksalssprüche mahnen. Aber jetzt tröstet er sich schon damit, dieser hätte doch keine Zähne für die Gegenwart. Die Furcht also vor Banco und das böse Gewissen dem Mitwisser gegenüber hatte zu dessen Tode mitgewirkt. Diese Furcht und dieß Gewissen sollen noch einmal seine zusammengeraffte Mannheit erschüttern, als ihm der Geist des Banco erscheint. Dieß reißt seine Natur aus ihren Fugen, sein Weib beschwichtigt die Gesellschaft, beschönigt und entschuldigt in der alten Geistesgegenwart seine Anfälle und läßt ihn seine Schwäche mit dem alten empfindlichen Vorwurf fühlen: bist Du ein Mann? Ja, sagt er, und ein kühner, der das wagt anzuschauen, wovor der Teufel blaß wird! Sie fährt fort in ihren bitteren Sarkasmen gegen seine Entmannung: dieses Auffahren möchte wohl ziemen bei einem Weibermährchen am Winterfeuer. Da geht er im Trotze so weit, dem eben verschwundenen Banco zuzutrinken, und noch einmal macht die Erscheinung seine starken Nerven erbeben. Er darf sich rühmen: Was Einer wagt, wag ich! und doch ist seine Mannheit vor diesem Anblick dahin. Es sind die letzten Krämpfe seines Gewissens und seiner schreckhaften

Vorſtellungen. Noch vor nicht lange, blickte er unter den Anfällen der Reue wie neidiſch auf Duncan's ſicheren Schlaf nach des Lebens Fieberanfällen ſchmerzlich zurück, jetzt ſieht er ſich ſo tief im Blute, daß es ihm einerlei ſcheint, ob er ſich vor- oder rückwärts wende. Bisher ſcheute er Banco's Argwohn und Nachſtellung, jetzt ſpäht er durch Spione alle Häuſer aus, verfolgt die Verdächtigen, bedroht die entflohenen Prinzen, fordert den rückhaltenden Macduff vor und läßt ſeine Familie erwürgen. Bisher hatten ſich die Gewiſſensqualen in dem Manne, der den Schlaf gemordet hatte, auch darin geäußert, daß er den eigenen Schlaf gemordet hatte, daß er dieſes Labſals der Natur entbehrte und von Träumen gequält war, jetzt will er bei allen ſeinen grauſen Vorhaben trotz dem Donner ruhig ſchlafen. Einſt war ſeine lebhafte Phantaſie von einem bloßen Schrei zur Nachtzeit aufgeregt, jetzt hat er ſich mit Schreckniſſen geſättigt und den Sinn der Furcht faſt verloren. Ehemals ging er über ſeine Thaten mit ſich zu Rathe und Bedenken und Beredungen gingen voraus und mitten durch; jetzt hat er Dinge im Kopfe, die gethan ſein wollen ehe überdacht; er findet ſich noch jung und unreif in Thaten, ſo lange er es nicht dahin gebracht, daß dem Vorſatz die That unmittelbar folge, daß der Erſtling des Herzens auch der Erſtling der Hand ſei, daß jedes Wortgeprahl als eitle Narrheit aufgegeben werde, daß Gedacht Gethan ſein einziger Wahlſpruch ſei. Zu dieſem äußerſten der Thatſucht hatte ihn die Flucht Macduffs ge-

bracht. Er ahnte Böses von ihm, er verschob seinen Tod, er hört von den Schicksalsschwestern, daß wirklich in ihm die Gefahr für ihn liege; von nun an will er keine That mehr durch Aufschub verlieren. In dieser höchsten Ueberspannung seiner Natur wird er durch die Schicksalsschwestern gefestigt, die jetzt unter der Anleitung ihrer Meisterin auf ihn wirken. Sie sehen es ab darauf, diese Verstocktheit in der Sünde, diese Abgeschlossenheit auf die menschliche Kraft, diese Nichtachtung jedes göttlichen Gesetzes in ihm zu pflanzen und zu pflegen: das, was jene Zeiten mit einem Begriffe, der unserer Sprache nachher verloren ging, Sicherheit nannten. Diesen Gegensatz des religiösen Abhängigkeitsgefühls, diese Abwesenheit des gewissenhaften Zweifels, dieses überhobene Vertrauen auf das menschliche Vermögen nennen die Schicksalsschwestern ausdrücklich den Feind, der den Menschen am tödtlichsten ist. Ihre zweideutigen Orakel festigen ihn in dieser Sicherheit, ihre Absicht geht dahin, daß er sein Schicksal beschleunigen, dem Tode trotzen und seine Hoffnungen über alle Mäßigung, Gnade und Furcht hinaussetzen solle. Wie er dann die letzten Täuschungen des Teufels erfährt und sein tragisches Ende nahen sieht, jetzt sieht man, ganz wie sonst den Reizmitteln seines Weibes gegenüber, den Männertrotz sich heben in ihm bis an's Ende. Da diese Enttäuschung seine „Sicherheit" erst erschüttert hat mit Zweifeln, jetzt ringt sich auch die Furcht wieder gegen seine Mannheit empor; aber er ringt sie jedesmal nieder, zag-

haft im Gewiſſen, tapfer im Willen. Wie der Birnamwald naht, zieht er einen Augenblick ſeine Entſchloſſenheit ein, aber dann hebt er ſich zur Vertheidigung mit jener Tollheit, die die Beſſerdenkenden tapfere Wuth in ihm nennen. Wie Macduff ihm ſagt, daß er aus ſeiner Mutter Leibe geſchnitten ſei, gibt er ſeiner Furcht nach: Ich will nicht mit Dir fechten. Aber ein Spott in Macduff's Worten, wie einſt in ſeines Weibes, und ſogleich iſt der Held wieder da, um als Held zu ſterben. Groß wie jener Hagen in den Nibelungen, nöthigt er ſteigend in grauſen Thaten noch immer Achtung ab; das Gepräge des angeborenen Heroenthums iſt in ihm ſichtbar bis zuletzt, ſo daß die Größe ſeiner männlichen Kraft und die Macht ſeines Entſchluſſes faſt die Größe der Schuld in ihm aufwiegt und deckt.

Den Macbeth aus einer edlen Anlage und guten Natur unter den Verſuchungen des Ehrgeizes und des Männerſtolzes auf dieſen Punkt der Sicherheit zu führen, iſt die Tendenz dieſes Stückes. Auf dieſem Punkte erſcheint Macbeth in dem vollendeten Gegenſatze gegen Hamlet. Der grundehrliche Geiſt ſeines Vaters hatte dieſen zu einer gerechten That gefordert, ein Geiſt, aus dem Fegefeuer zurückgekehrt, hatte aus dem menſchlichen Gefühle heraus die Menſchennatur in ihm aufgerufen; den Macbeth verſuchen dagegen die trügeriſchen Mächte des Böſen, Weſen die von allen menſchlichen Mitgefühlen entblößt ſind, in zweideutigen Räthſeln zu einer ungerechten und höchſt un-

natürlichen That. Natur und Vernunft ſpornen den Hamlet an, den Macbeth halten ſie zurück. Hamlet zum Thun genöthigt, wartet zögernd, ob ſich ein Erfolg von ſelber einſtelle, Macbeth im Gegentheile, der auf Erwartung gewieſen iſt, reißt den Erfolg vorweg an ſich. Die Gelegenheit begünſtigt Beide, der eine verſäumt ſie, der Andere ergreift ſie, beide gleich gewiſſenlos. Den Einen ſtacheln alle Ereigniſſe, er ſelber fällt ſich mit den Vorwürfen der Feigheit an und nennt ſich Memme, Schurke und Eſel, dennoch bleibt er unter ſich und ſeinem Vermögen, den Macbeth aber reißt die Anſprache ſeines Weibes an ſeine Mannhaftigkeit über ſich ſelber hinaus. Der Eine ſinkt, einmal in Unthätigkeit verfallen, matt und matter zuſammen, der Andere im Zuge der Thaten hebt ſich trotzig und trotziger empor. Abgeirrt ſchon auf die Wege des Blutes bleibt Hamlet ſchlaff und herzensſchwach, wo Macbeth übermüthig in offenen Kampf mit den höheren Mächten tritt; krankhaft der Eine in ſeiner Thatenflucht, der Andere, wie wir es nannten, in ſeiner Thatenſucht. Zuletzt auf jener feinſten Spitze angelangt, ſteht Hamlets Zweifelſucht, ſeiner Gewiſſensangſt und ſeiner moraliſchen ſcrupuloſen Unſicherheit jene gottloſe und ruchloſe „Sicherheit“ des Macbeth entgegen, in der er, ſeiner erſten Gutherzigkeit völlig entfremdet, ganz eingetenfelt erſcheint. Von da an gibt es zwiſchen Beiden keine Vergleichspunkte weiter. In dieſem Stadium ſeiner Laufbahn hat man Macbeth vielmehr oft und ausführlich mit Richard III. verglichen.

Aus dieſer Vergleichung des Macbeth, wie er in ſeinem Ausgange iſt, mit einem ganz anderen Extreme ſpringt dieſelbe Geſtalt hervor, wie aus der Zuſammenſtellung des Macbeth, wie er in ſeinen Anfängen iſt, mit Hamlet. Beide, Macbeth und Richard, ſind durch hochſtrebenden Ehrgeiz in den Weg der Verbrechen gerathen, wie Beide mit gleichen Worten ſagen: in Blut ſo tief gewatet, daß Eine Sünde die andere nach ſich reißt. Aber Richard, von Natur zu Böſem geſchaffen, that es in eigener Anſtiftung, in kalter Ueberlegung, durch eine Verſchwörung gegen alle ſeine Umgebung, Macbeth, von Natur mild und edel, wird dazu getrieben durch die Anſtiftung eines geliebten Weibes, durch eine Verſchwörung aller gleißenden Verſuchungen und goldenen Gelegenheiten gegen ihn. Beide ſind Verräther, Uſurpatoren, Tyrannen, aber Richard iſt es geworden durch Verſtellung, Heuchelei und Politik, Macbeth iſt nichts als ein Soldat; durch einen tieferen Heuchler fällt jener, durch einen edleren Helden dieſer. Beide ſind von Mitwiſſern ihrer Schuld umgeben, aber Richard in ſeiner Menſchenverachtung iſt gleichgültig gegen Buckingham, den kleinlichen Nebenbuhler aus einem kleinen Geſchlechte, dagegen Macbeth hat von dieſer Menſchenverachtung nichts in ſich, er erkennt den höheren Genius und die gleiche Kraft in Banco und Macduff in unwillkürlicher Ehrfurcht an. Beide erſticken das Gewiſſen in ſich mit der Gewalt des Willens, Richard aber iſt fähig, mitten im blutigen Erfolge vergnügt und heiterer Laune

zu ſein, Macbeth iſt nicht einen Augenblick ſeines Glückes froh; „Alles was in ihm iſt, heißt es von ihm, verdammt ſich ſelbſt, daß es dort iſt.“ Im inneren Jammer blickt er zuletzt auf alle ſeine gefallenen Hoffnungen zurück, auf die Entbehrung Alles deſſen, was das Alter zu begleiten pflegt, auf den Mangel an Freunden und Ehre; dieſe Entbehrung wäre Richard völlig gleichgültig geweſen. Beide ſind den Regungen der Furcht und des Gewiſſens in den Augenblicken der letzten Entſcheidung gleichmäßig ausgeſetzt; ſie ſchlagen die Unglücksboten, ſie widerſprechen ſich in Zerſtreuung und verwirren ſich in der Haſt, aber Richard iſt dabei in der Haltung eines Böſewichts, der Ausflucht ſucht vor dem Richter, Macbeth wie ein Krieger, der gegen geſeite Waffen mit dem Trotz der Ehre kämpft. Beide ſind gleich in jener ruchloſen Sicherheit und in der tapfern Wuth, zu der ſie ſich in verzweifelter Sache ermannen; Steevens bemerkte ſehr ſchön, daß es eine Lieblingsmoral bei Shakeſpeare iſt, daß Verbrechen und böſes Gewiſſen den Tapferen kleinmüthig mache: Beide machen hierin eine Ausnahme und es wächſt mit ihrer Schuld ihre Unerſchrockenheit und kriegeriſcher Trotz; bei Richard aber zerbricht dieſe Widerſtandskraft im letzten Augenblicke, bei Macbeth hält ſie aus bis zum Tode. Whateley freilich (in ſeinen Bemerkungen über einige Charaktere Shakeſpeare's 1785) ſetzte Macbeth gerade in dieſer Beziehung der Furchtloſigkeit hinter Richard zurück: aber jeder frage ſich, ob es dem Heldenſtolze und dem ſtraffen Ehrgefühl des Erſteren

je möglich geweſen wäre, ein Königreich für ein Pferd zur Flucht zu bieten! So kann man aus dieſem Dichter das Entgegengeſetzteſte und Verkehrteſte heraus und hinein leſen, wenn man nicht, wie wir verſuchen, aus dem ganzen Sinne des Dichters den Sinn der Stücke, aus dem ganzen Sinne der Stücke den Sinn der Charaktere, aus dem ganzen Sinne der Charaktere ihre einzelnen Aeußerungen und Züge beurtheilt.

Was die poetiſche Gerechtigkeit in den Schickſalen des Duncan, Banco, Macduff angeht, ſo liegt in dem Weſen aller dieſer ein Gegenſatz zu Macbeth's, der aus jener Stellung ſein Licht empfängt, die Shakeſpeare dem Haſtings gegen Richard III. über angewieſen hat. Wie in Macbeth die Ueberkraft, der Trotz gegen Menſchen und Götter, die Sicherheit, in dem religiöſen Wortverſtande, vor rächenden überirdiſchen Mächten, und im gemeinen Begriffe die Sicherſtellung vor allen gefahrbringenden Rivalen, die nach jedem erlaubten und unerlaubten Mittel greift, gezeigt und zu Fall gebracht wird, ſo in jenen Anderen die Weichheit und Nachgiebigkeit, die Ueberſchwäche, die Unvorſicht, die ſich auch mit erlaubten Mitteln vor Gefahren zu ſchützen verſäumt, die Sicherheit der Leichtgläubigkeit und der Paſſivität: das Rechte liegt in der Mitte, in Macduff, nachdem ihn Erfahrungen ſpät geſchult haben, und früher in dem gelehrigeren Malcolm. Der König Duncan heißt ſchon in den Geſchichtbüchern ein Mann von größerer Schwäche, als einem Könige geziemte; der Ver-

rath war unter ihm gemein; er war kein Krieger ihn zu unterdrücken, kein Physiognom ihn in den Geſichtern zu leſen; eben hat er an dem freundſchaftlichen Than von Cawdor die leidige Erfahrung gemacht, und ſogleich erhebt er Macbeth, deſſen Ehrgeiz er hätſchelt, während er den beſcheidenen Banco liegen läßt, zu eben dieſer Würde und büßt an dem neuen verwandtſchaftlichen Cawdor grauſam den neuen Fehler. Die ähnliche Unvorſichtigkeit ſtürzt den Banco. Er war in das Geheimniß der Schickſalsſchweſtern eingeweiht; zu Offenheit gegen Macbeth verpflichtet, hat er Gelegenheit von deſſen Verſtecktheit und Heimlichkeit ſich zu überzeugen; er muthmaßt und argwöhnt Macbeth's That; gleichwohl thut er nichts gegen ihn und nichts für ſich; nur in einer anderen Weiſe als die zaghaften Bilder der Furcht, der Arzt, Seyton, Roſſe und der ſpähende Ironiker Lenox, unterdrückt er ſeine Gedanken und macht ſich blind mit ſehenden Augen; er fällt, unthätig in einer gefährlichen Nachbarſchaft. Macduff iſt nicht ganz ſo ſehr dieſes Fehlers ſchuldig; er ſtraft ſich daher nicht an ihm perſönlich, ſondern durch das Schickſal ſeiner Familie, das ihn wieder zu dem Märtyrerhelden macht, dem Macbeth erliegt. Macduff heißt in dem Stücke edel, weiſe, einſichtig, die Gelegenheit am beſten kennend. So erweiſt er ſich. Er iſt im Anfang in Ehrlichkeit geneigt zu glauben, daß die Wächter Duncan's den Mord des Königs vollbracht; daß Macbeth ſie erſticht, das macht ihn ſtutzig, er birgt aber tief ſeinen beweisloſen Verdacht. Er

geht aber nicht zur Krönung, er weigert ſich Macbeth zu ſehen, Vorſicht lehrt ihn endlich zu fliehen. So weit in Allem umſichtig, verſäumt er ſeine Familie mitzuflüchten; und die Frau, von ihres Mannes, von Roſſe's Beiſpiel und eines Dritten Mahnung nicht gewarnt, verfällt derſelben Unvorſicht. Der Schlag, der nun ſein Haus und in ſeinem Hauſe ihn trifft, rüttelt dann dieſen Mann auf zu der Kraft, die ſich mit Macbeth zu meſſen unternimmt. In ſeiner ruhenden Natur iſt Macduff was einſt Macbeth war: eine Miſchung von Milde und Kraft; und mehr als Macbeth, weil er ohne jede Beimiſchung von Ehrgeiz iſt. Da Donalbain weit vom Schuſſe geflohen iſt und Malcolm ſich vor Macduff aller Unthaten anklagt, wandelt ihn nicht ein Schatten des Ehrgeizes an, an des Uſurpators Stelle ſich ſelbſt zu ſchwingen; er ſagt Schottland und jeder Hoffnung Lebewohl. So edel, ſo unbeſcholten, ſo mild, würde man glauben, müſſe Macduff zum ſiegreichen Gegner über Macbeth der Stachel des ſcharfen Ehrgeizes fehlen, um vor jener gereizten Uebermacht Stand zu halten; der Dichter entzieht ihm daher durch die ſchreckliche Austilgung ſeiner Familie das Menſchgeborene, die Milch der Menſchlichkeit, und macht ihn dadurch erſt geſchickt zum Sieger über Macbeth. Dieß iſt in jener Scene zwiſchen Macduff und Malcolm in einer wunderwürdigen Weiſe mit ein Paar Strichen gezeichnet. Wie er die Schreckenskunde hört, zieht er ſchweigend den Hut in die Stirne und birgt ſeinen Gram. Meine Kinder auch? Mein Weib auch? ſind ſeine einzigen

Worte, und das Nächſtliegende der Vorwurf: Und ich mußte weg ſein! Malcolm heißt ihn Troſt in ſeiner Rache ſuchen. Er hat kein Ohr dafür. „Er hat keine Kinder!“ dieſe Worte Macduff's konnte Tieck auf Malcolm beziehen wollen!*) Und Malone, Horn, Simrock, die ſie zwar auf Macbeth bezogen, wollten den Ausdruck des Unmuths darin ſuchen, daß er, Macduff, ſich darum nicht genügend an ihm rächen könne! Der ganze Adel dieſes Charakters und die ganze weiſe Gegenſätzlichkeit deſſelben gegen Macbeth ginge mit dieſer Auffaſſung geradeweg verloren. Dieß iſt eins der ſchönſten Beiſpiele, zu zeigen, wie der tüchtige Schauſpieler immer der beſſere Dolmetſcher Shakeſpeare's ſein wird, als der gelehrte Commentator. Die namhaften Spieler des Macduff zu Garricks Zeit, die Wilks und Ryan, wußten gar nicht anders, als daß dieſe Worte in dem tiefſten Gefühl des väterlichen Grams geſprochen werden müßten, aus dem ſich Macduff erſt nach und nach zu

*) Sonderbarer Weiſe führt Tieck das Einzige, was er für ſeine Auslegung ſagen konnte, nicht an. Macbeth hat nach den Worten der Lady Kinder gehabt. Daraus folgt nun nicht, daß er Kinder habe, ſondern eben nur daß er ſie gehabt hat. Dann aber gerade hätte Macbeth erfahren, wie der Verluſt von Kindern ſchmerzt, weſür ihm die Worte Macduff's das Gefühl abſtreiten wollen. Ueberſah dieß Shakeſpeare, wie Göthe meinte, unbekümmert, weil ihm an dieſer Stelle der Eine und an der Anderen der andere charakteriſtiſche Zug von Vortheil war? Aber man kann eben ſo wohl ſagen: Macduff überſah es in der Größe ſeines Schmerzes, und er wollte dem Vater, der nicht lebende Kinder und gegenwärtige Beſorgniſſe um ſie hatte, nicht das weiche Vaterherz zugeſtehen, das er ſelber beſaß.

Faſſung und zu Rachegefühl erhebt. Nichts kann deutlicher ſein als dieß. Kämpf' es nieder wie ein Mann, ſagt ihm Malcolm. „So werd ich thun; doch muß ich's auch fühlen wie ein Mann! Ich kann jetzt nur daran denken, daß die Dinge waren, die mir am theuerſten waren!“ Dann erſt kehrt er noch einmal den Vorwurf auf ſich, daß ſie um ſeinetwillen, des ſündigen, getroffen wurden! Nun mahnt ihn Malcolm noch einmal, eben dieß zum Wetzſtein ſeiner Rache zu machen. Und noch jetzt fühlt ſich Macduff nur getheilt zwiſchen Vatergefühl und Rachegefühl: er könnte das Weib ſpielen mit ſeinen Augen und prahlend auffahren mit ſeiner Zunge. Und nun endlich fällt er erſt in den Ton der Rachbegierde, die ſich nach der That ſehnt mit jener Ungeduld des Macbeth, die ſich mit Worten und Verſchiebungen nicht aufhalten will.

Den bedachtlos Sicheren, die wir genannt haben, gegenüber iſt Malcolm geſtellt. Auf eine merkwürdige Weiſe bot ſich der Dialog zwiſchen ihm und Macduff dem Dichter und ſeinem Plane in der Chronik ſchon entgegen, wo er ſeinem weſentlichen Inhalte nach ſchon vollſtändig vorliegt. Malcolm war gleich anfangs argwöhnend entflohen, Macbeth umſtellte und verlockte ihn, dieß hat ihn eben ſo vorſichtig und umſchauend gemacht, wie ſein Vater arglos vertrauend war. „Beſcheidene Weisheit hält ihn ſeitdem von überleichtgläubiger Haſt zurück.“ Er waffnet ſich ſelbſt mit Argwohn gegen Macduff. Er mistraut ſchon der anſcheinenden Gefühlloſigkeit, mit der Macduff

ſein Weib verlaſſen hatte. Er geſteht ihm ſeinen Argwohn offen. Laß ihn nicht, ſagt er ihm, deine Unehre, ſondern meine Sicherheit ſein. Er geht ſo weit, ſich und ſeinen Charakter, um Macduff zu prüfen, tief herabzuwürdigen. Man kann daran Anſtoß nehmen, als an etwas Unnatürlichem. In dem verwaisten, oft verſuchten und betrogenen, jugendlichen Manne mag es aber in der Stimmung der Verbitterung und des Mistrauens wohl gelegen ſein, ſo weit in Verſtellung zu gehen, gerade dem gegenüber, dem man noch gerne trauen möchte und auf den man die letzte Hoffnung ſetzt. In jedem Fall liegt ſo ein noch größerer Nachdruck auf dem beywecken Gegenſatze dieſes Charakters. Seine Kriegführung gegen Macbeth iſt in demſelben Geiſte, vorſichtig, zögernd; das Abhauen der Zweige im Birnamwald iſt bezeichnend für ihn; und wie die Orakelſprüche im Wintermährchen, ſo ſind auch dieſe hier ſehr fein in den Verhältniſſen und Charakteren ſelber motivirt.

Macbeth iſt von jeher ein Prüfungsſtück für jede beſte Bühne geweſen. Möchte man ſich denn nur vor jeder Verſtümmelung und Verbeſſerung in Acht nehmen. Dieß Stück hängt am einheitlichſten und ſtrengſten in ſich zuſammen und duldet keine Anslaſſung. Schiller hat die Scene der Ermordung von Macduff's Familie weggelaſſen. Es liegt in dem vorhin Geſagten, warum dieß unſtatthaft iſt. Ein Beiſpiel der Gräuel, die Macbeth verübte, mußte vorgeführt werden; der ſchwere Anlaß, der in Mac-

duff's Seele den Rachedurst senkte, wird nur begriffen, wenn das Auge gesehen hat. Schon Coleridge hat über den Vorwurf der unnöthigen Grausamkeit sich für Shakespeare erhoben: „Mit Weglassung des Tims, der nicht ächt ist, und der Scene der Blendung Glosters (wo doch auch nur das horazische ne palam coquat verletzt ist) antworte ich kühn: Nicht schuldig.“ Shakespeare hat auch hier Alles gethan, was die nothwendige Härte mildern konnte. Ueber den Tod des Knaben haben wir früher eine Bemerkung gemacht. Für die Mutter, die Macduff für einen Verräther am König Macbeth hält, flößt er uns wenige Sympathie ein; ihr Tod ist hinter die Scene verlegt. So wie diese Scene des Grausens, so ist man eben so entschieden, die komische Figur des Pförtners wegzustreichen. Hier hat man Coleridge und Collier für sich, die den Monolog desselben für die unbefugte Interpellation eines Schauspielers halten. Es möchte sein. Doch wäre sie jedenfalls nicht so ungeschickt; es ist eine unheimliche Jovialität, die sich gegensätzlich sehr wohl in die Umstände fügt, daß der trunkene Schließer, der vom Abend und von Duncan's Geschenken her in dem Zustande der Lustbarkeit geblieben ist, diesen Ort als einen Höllenschlund in seinen Reden allegorisirt, in denen jede Anspielung eine Beziehung duldet. Garrick hat übrigens noch schlimmere Auslassungen verschuldet, als die in der herkömmlichen Weglassung dieser Scenen gelegen wären, und noch ungeschicktere Einschaltungen. Dennoch hat er das Stück erst wieder kenntlich gemacht. Vor ihm hatte

es Davenant zu einer Art Oper verunstaltet, mit höchst lächerlicher Ausstaffirung der Heren und den fremdartigsten Zusätzen. Garrick mußte, um seiner Herstellung des Stücks und seiner neuen abweichenden Auffassung des Charakters Eingang zu schaffen, sich selbst in einer launigen Schrift angreifen, um den Angriffen Anderer den Stachel zu nehmen. Sein Spiel hat sich ohne Zweifel traditionell vererbt, wie das seines Hamlet, das wir nach Lichtenbergs Darstellung einigermaßen mit dem jetzt üblichen vergleichen können. Wenn er, auch außerhalb des Theaters, den Monolog sprach, wo sich der Dolch seiner Phantasie verspiegelt, war er hinreißend durch seinen brennenden Blick, seine Mimik und ausdrucksvolle Sprache. Seit seiner Zeit blieb die Rolle ein Augenmerk aller bedeutenden Künstler, der Kemble, Kean, Macready; der erstere schrieb eine wohlverstandene Widerlegung der angeführten Schrift von Whateley zur Erläuterung dieses Charakters. Neben Garrick spielte Mrs. Pritchard die Lady. Auch ihre Auffassung dieser Rolle scheint maasgebend geblieben zu sein. Sie stellte ein furchtbares Gemälde der Unerschrockenheit des Frevelsinnes dar, der Hartnäckigkeit, der reuelosen Unempfindlichkeit. Ihr Spiel in der Banketscene wird als eine der vollkommensten Leistungen gerühmt, und eben so die Nachtwandelscene, wo ihr Spiel wie die plötzliche Erleuchtung eines Blitzes war, der die Schrecknisse der Dunkelheit nur deutlicher wahrnehmen läßt. Seit 1785 spielte in London Mrs. Siddons diese Rolle und auch sie war die

Bewunderung Aller, die sie sahen. Sie gab sie wie eine Gestalt der antiken Tragödie, einfach, statuengleich, in marmorner Haltung, und in gewaltiger Energie. Der Beschreibung nach war ihr Spiel bei jenen Worten, wo sie sich vermißt ihrem lächelnden Kinde das Gehirn zu zerschmettern, krampfig übertrieben und verzerrt, wie es in England nicht selten, in Italien herkömmlich ist. Sonderbar, daß dieselbe Frau, die über diese Rolle einige Bemerkungen niedergeschrieben hat, in ihrer Theorie anderen Sinnes schien, als in ihrer Praxis. Sie ahnte den unterdrückten weiblichen Funken in diesem Charakter und ging so weit, sogar weibliche Liebenswürdigkeit und eine blonde Schönheit in ihr zu vermuthen. Darin war sie offenbar der richtigen Fährte näher, als in ihrem Spiele. Sie mochte aber die Rolle für dankbarer halten, wenn sie sie so ausführte wie sie that. Diese Weise, aus einer gegebenen Rolle etwas willkürliches zu machen, ist aber ein Kunststück, das höchstens bei Rollen angewandt wäre, aus denen der Dichter selber nichts zu machen wußte. Bei Shakespeare ist es immer eine Stümperei. Er hat dem Schauspieler nichts zu thun gelassen, als ihn zu begreifen, aber er hat ihm überall hinreichend zu thun gegeben, wenn er ihn wirklich begreifen wollte.

König Lear.

König Lear kann nicht vor 1603 entstanden sein, weil in diesem Jahre ein Buch von Harsnet, discovery of popish impostors, erschien, aus dem Shakespeare nachweislich die verschiedenen Teufelsnamen entlehnt hat, die Edgar in seinem vorgegebenen Wahnsinne erwähnt*). Man weiß ferner, daß Lear am 26. December 1606 im Globe aufgeführt wurde; zwischen beiden Daten muß er geschrieben sein; wie man sieht, so gleichzeitig bei Macbeth, daß unser Uebergang zu diesem Stücke schon chronologisch gerechtfertigt ist. Nicht lange nach jener Aufführung erschienen drei Ausgaben in Quart in Einem Jahre 1608, gewiß ein Beweis von der Beliebtheit dieses Stücks,

*) Es hatten damals Jesuiten Besessene geheilt und Teufel ausgetrieben; diese Betrüger wollte Harsnet der Welt bekannt machen und er legte in seinem Buche die Aussagen von Familien nieder, auf die in Edgars Reden angespielt ist: diese Irrenden hatten damals also lebendigen Bezug, wie etwa, wenn man sie auf unserer Bühne zeitgemäß verändern und die Beziehungen in Weinsberg suchen wollte.

das gleichmäßig die feinen Kenner und Besucher der Shakespeare'schen Bühne und jenes Publikum, das sich an Titus und Tamerlan freute, ansprechen mußte.

Die Mythe vom König Leir und seinen Töchtern ist von Gottfried von Monmouth erzählt, der den Tod dieses Fürsten um 800 vor Christi Geburt legt. Aus ihm ist sie in Holinshed übergegangen. Schon vor Shakespeare war diese Sage dramatisch behandelt worden; in Steevens six old plays etc. ist das 1594 zuerst erschienene, aber etwas früher entstandene Stück (the true chronicle history of King Leir and his three daughters) wieder abgedruckt. Daß Shakespeare von diesem ungelenken und rohen Schauspiele Gebrauch gemacht habe, verräth sich nur an ganz wenigen Punkten. Der alte König legt hier seinen Töchtern die Frage über den Grad der kindlichen Liebe in der Absicht vor, an der jüngsten einen väterlichen Betrug zu üben, sie bei der erwarteten Liebesbetheuerung nämlich zu fassen, um ihr gegen ihre Neigung einen britischen König zum Gatten zu geben. Getäuscht in seiner Erwartung, beraubt er sie ihres Erbes und sie wird das Weib des Königs von Frankreich, der als Pilger verkleidet nach England kommt und sie zufällig trifft. Den schwachen, alten König stößt nun zuerst Goneril aus dem Hause, dann stiften beide Töchter einen Mörder an, der ihn und seinen treuen Perillus (der Kent bei Shakespeare) ermorden soll; sie bitten gegenseitig Einer für des Anderen Leben und der Mörder verschont beide. Sie fliehen nach Frankreich; sie

treffen als Schiffer verkleidet auf den König und Cordelia, die als Landleute verkleidet einen Ausflug an's Meer gemacht haben; dann wird Lear siegreich zurückgeführt und seine Töchter und ihre Gatten vertrieben. Man sieht schon aus den romantischen Zügen, die hier eingezogen sind, daß das Stück viel milder ist, als Shakespeare's; es spielt im christlichen Zeitalter; die Beschwerden der Goneril, ihre Motive, den alten, hier ganz schwachmüthigen und fast schuldlosen Vater zu verstoßen, sind, daß er sie nie ungescholten lasse, wenn sie sich ein neumodisch Kleid bestelle oder ein Banket anrichte; er geht weinend von ihr und kommt den Finger in den Augen zu Regan, die ihn knieend und schmeichelnd empfängt, während sie im Herzen seinen Mord berath. — Muß es nicht auffallen, daß unser Dichter zur Zeit des schon ausgebildeteren Bühnengeschmacks diese Geschichte von kindlicher Undankbarkeit in einem viel furchtbareren Gemälde entwickelte, als es der ältere Dichter in den roheren Tagen des englischen Theaters that?

Shakespeare hat den grausigen Inhalt dieser Tragödie schon durch die bloße Erweiterung des ursprünglichen Stoffes gesteigert. Er hat der Sage von Lear die Episode von Gloster hinzugefügt, die aus Sidney's Arcadia (II, 10) entlehnt ist; der Zerfall einer zweiten Familie, die Nachstellungen eines unnatürlichen Sohnes gegen Vater und Bruder, eines aufgestifteten Vaters gegen einen unschuldigen Sohn kommen zu dem Unrecht, das Lear seinem Einem Kinde thut, von seinen Anderen leidet, hinzu. Diese,

durch innere Gleichartigkeit dem Hauptinhalte nach verwandte Episode hat dann Shakespeare mit diesem auf's geistreichste verkettet und verschlungen, die doppelte Handlung wie in eine einzige verwoben und verschmolzen; aber auch dieß nicht, ohne des harten und blutigen Stoffes noch mehr hinzuzufügen. Indem er den Bastardsohn Glosters in der schrecklichen Schwestern Dienst und Liebe gibt, veranlaßt dieß den Anschlag der Goneril auf das Leben ihres Gatten und die Vergiftung ihrer Schwester, es veranlaßt die Hinrichtung Cordelia's und ihres Vaters letzten Ausgang. Diese drei- und vierfachen Familienzerwürfnisse ruhen dann wieder auf der breiteren Unterlage staatlicher Verwickelungen. Das getheilte Reich des alten Lear streben die ungearteten Töchter in heimlichen Anschlägen wieder zu vereinigen, während es zugleich durch Frankreich von außen bedroht ist; aus dem geheimen Einverständnisse der englischen Großen mit Cordelia leitet sich zunächst Glosters grausame Blendung und als Rückschlag davon der Tod des Cornwall her. Ist dieß Stück so schon durch die Fülle von wilden, unnatürlichen Thaten blutiger als irgend ein anderes von Shakespeare's Trauerspielen, so ist es durch die Art und Weise, durch Form und Erscheinung des Schrecklichen noch abstoßender. Die Blendung Glosters, das Austreten seiner Augen auf der Bühne, nannte selbst Coleridge, der standhafte Vertheidiger Shakespeare's, eine Scene, in welcher das Tragische bis auf die äußerste Gränze und das ne plus ultra des Dramatischen getrieben

sei, und Collier fand selbst im Titus keinen Auftritt so abstoßend und beleidigend wie diesen. Der Cordelia Todesart nicht nur, sondern auch ihr Tod ist nutzlos grausam gefunden worden. Eine englische Ballade über den Gegenstand, die wahrscheinlich erst nach unserem Stücke entstand, läßt Cordelia den ehreren Tod in der Schlacht sterben. Zur Zeit der Restauration hätte man das Stück aber selbst in dieser tragischen Katastrophe nicht mehr ertragen. Die Tate und Colman überarbeiteten es, und in diesen und anderen Bühnenveränderungen ward Edgar in Liebe zu Cordelia gebracht und dem Trauerspiele der befriedigende Ausgang eines Schauspiels gegeben. Johnson und Andere gaben ihre Billigung, und auch in Garrick's Zeit ist König Lear immer in dieser versöhnenden Gestalt gegeben und die Tödtung des bestellten Henkers der Cordelia, die Vereitelung seiner Absicht durch den alten Lear, mit dem größten Beifalle belohnt worden.

Daß ein Stück dieser Art von Shakespeare geschrieben ward und in seinen Tagen so entschiedenen Beifall fand, wäre dieß nicht ein entscheidender Beweis für die Barbarei jenes Zeitalters? und dafür, daß Shakespeare der Ansteckung dieser Zeit, wie hoch wir ihn erheben, doch nicht ganz entgangen sei? Zum wenigsten dafür, daß er dem rohen Geschmacke dieser Zeit allzubereitwillig gefrohnt habe? Wir glauben keins von den dreien. Daß jene Zeit reich an mannichfaltiger Bildung war, dafür zeugt eine große Literatur; daß diese Bildung von vielfachen Resten der Rohheit noch

durchbrochen war, ist unleugbar aus dem ganzen Zustande der Gesittung und einzelnen, nicht kleinen Zweigen selbst jener Literatur. Dennoch nennt man eine Zeit mit Unrecht barbarisch, in der der Einzelne zu so vollständiger Durchbildung gelangen kann, wie wir sie eben in Shakespeare bewundern. Daß die Nerven damals gesünder und stärker waren, die öffentliche Stimmung, die geschichtlichen Erlebnisse tragischer, die Schätzung des Blutes und des Menschenlebens geringer, dieß beeinträchtigte noch nicht die Bildung, es begünstigte aber entschieden die tragische Poesie. Die Tragödie hat eine natürliche oder eine ausnahmsweise Blüte überall nur in dem Verhältnisse gehabt, wie die öffentlichen Dinge dafür stimmten; eine friedlich behagliche, in Ruhe stagnirende Zeit wird niemals große Tragöden erzeugen. Wie viel aber eine Zeit innerhalb der tragischen Dichtung des Grausamen erträgt oder nicht, auch dieß hängt relativ von den lebendigen Verhältnissen ab. Wir, die wir in Deutschland vor nicht lange nichts als flaue Gesellschaftsromane vertrugen, wir würden heute schon starken tragischen Dosen gewachsen sein, nachdem wir bereits stumpfer gegen Mord und Bürgerkriege geworden sind; vielleicht in Kurzem werden wir lernen, uns noch gegen weit andere Erscheinungen in Leben oder Dichtung abzuhärten, ohne daß man darum der ganzen Zeit den Vorwurf der Barbarei machen würde. Daß aber die Einzelnen und die Vielen in solchen wilderen Zeitläufen die Seuche der Verwilderung ergreift, dieß kann eben so wenig geleug-

net werden. War aber Shakespeare, als er den Lear schrieb, vielleicht in diesem Falle? So wenig wie der Feinstfühlende unter uns, der uns die Beweise des höchsten Zartsinnes, der weichsten Sanftmuth, des Schmelzes elegischer Empfindungen so gegeben hätte, wie Shakespeare im Romeo, im Hamlet, im Cymbeline, in so vielen einzelnen Charakterschilderungen gethan hat, so wenig, sagen wir, wie dieser Feinstfühlende und Feinstgebildete unter uns, wenn er es unternähme und verstände, der aufgeregten, blinden Leidenschaft unserer Tage ihr Bild aus dem Spiegel älterer Geschichte poetisch zu entwerfen. Wenn aber Shakespeare im Lear das Tragische, wie Coleridge sagte, bis an die äußerste Gränze trieb, huldigte er nicht wenigstens dem rohen Geschmacke des roheren Theiles der Gesellschaft zu sehr, als daß Er, ein solcher Dichter, der Würde seiner Kunst nicht etwas dadurch vergeben hätte? Wenn er der Kunst und ihrer Würde etwas vergeben haben sollte, dann allerdings hätte er den Vorwurf verdient, dem rohen Geschmacke der Massen unbillig gefröhnt zu haben. Aber sahen wir nicht Shakespeare auch im Lustspiele die burlesken Karrikaturen der gemeinen Volkspossen aufnehmen und sie durch die geistreichen Beziehungen adeln, unter denen er sie zu den feineren Gestaltungen seiner Komödie emporhob? Und könnte dieser Dichter nicht so auch eine Wendung gesucht haben, die Schrecknisse der rohen Tragödie im Marlowe'schen Geschmack in einem höheren Kunst- und Sittenzwecke zu gebrauchen, die Wildheit und Grausamkeit der an die äußerste

Gränze gesteigerten Leidenschaft zum eigentlichen Ziele und Zwecke eines Kunstwerkes zu machen? Mußte ein Geist von dieser Größe nicht empfinden, daß der stärkste dichterische Genius, um sich auszubreiten, den nöthigen Raum nur gerade in der Darstellung der stärksten Leidenschaften hat? Daß es seinen guten Grund hat, warum die antike Tragödie ihre Stoffe aus der Urzeit der Heroengeschlechter nahm, wo sie den größer gebauten Naturen gewaltigere Kräfte verleihen durfte? Auch scheint es in der That ja anerkannt, daß Shakespeare gerade in der Schilderung dieser entfesselten Menschheit im Macbeth, im Hamlet, aber besonders im Lear, die höchste Höhe seiner Kunst erklommen habe! Wie oft ist nicht Lear das größte und erhabenste seiner sämmtlichen Dramen genannt worden! Wie staunte Schlegel den „beinah übermenschlichen Schwung des Genius" in diesem Werke an, „wo der Geist sich eben so sehr in Betrachtung aller Höhen und Tiefen desselben verliere, wie der erste Eindruck das Gefühl überwältige!" Diese und ähnliche Geständnisse der Bewunderung sind gemacht worden, zum Theil ohne Beanstandung des herben Inhalts, zum Theil trotz demselben; es wäre aber noch eine Frage, ob sie nicht auch verdient sind gerade wegen des kolossalen Inhaltes, der auch in dem Schrecklichen und Herben der Ereignisse über die natürliche Größe hinauswächst, und wegen der ganz außerordentlichen Entwickelung desselben.

Das Trauerspiel hat in seiner Tendenz zu allen Zeiten einen Gegensatz gegen das Epos gebildet. Das epische

Gedicht pflegt die Großthaten von Menschen zu schildern, die mit wohlthätigen Planen und Zwecken der Vorsehung im Einklange stehen und die Werkzeuge des Schicksals, die Günstlinge der Götter sind. Die Tragödie dagegen zeigt den Menschen überall mit dem Schicksale zerfallen; stolze, überhobene, überstarke Naturen lehnen sich gegen die Schranken der göttlichen und menschlichen Gesetze auf, versuchen sich an steileren Aufgaben, als sie des Menschen begränzter Sphäre gemäß sind, und waffnen dadurch die Strafe der Götter. Was wir hier Schicksal nennen, ist aber nicht eine blinde äußere Macht, welcher der Mensch als ein willenloses Spielzeug zum Opfer fiele; nicht einmal in der ächten antiken Tragödie ist es so, aber noch weniger bei Shakespeare. Das Schicksal ist ihm nichts anderes als des Menschen eigene Natur. So haben wir es in Othello, in Hamlet und Macbeth gefunden. Die eigenen Leidenschaften dieser Menschen spinnen das Gewebe ihrer Geschicke. Je höher diese Leidenschaften getrieben waren, desto fesselnder wurde die Theilnahme an ihnen; je kühner die Uebertretungen waren, zu denen sie verleiteten, desto größeren Aufschwung nahmen die Handlungen, desto verwickelter wurden die Verirrungen, desto greller die Schrecknisse in den Ereignissen, desto tragischer die Katastrophe; je edler auf der anderen Seite die ursprüngliche Naturanlage eben dieser Leidenschaften war, desto ergreifender ward der Eindruck der Abirrungen und desto ernster unser Mitleid. Von der Größe, der Gewalt, dem Umfange, der

Tiefe der geschilderten Leidenschaft, sieht man, hing überall die Tiefe der Wirkung des darstellenden Kunstwerkes ab; sollte aber diese Wirkung dem dargestellten Gegenstande in dieser Weise entsprechen, so setzte dieß auf alle Fälle den eben so entsprechenden Aufschwung des dichterischen Genius, das Aufgebot der ganzen Gewalt seines Darstellungsvermögens, der ganzen Tiefe seines Gemüthes, des vollen Umfanges seines Geistes voraus. Es ist daher nichts natürlicher, als daß wir unseren Dichter an der Schilderung jener furchtbaren Prüfungen, Verblendungen und Ausschweifungen einer so edlen Natur wie Macbeth und an allen ähnlichen Darstellungen fortwährend wachsen sahen. Im Lear scheint dieß Wachsthum noch immer im Steigen, in dem Maaße, als die Aufgabe ausgedehnter und breiter ist. Im Hamlet und Macbeth, im Othello und Timon dreht sich Alles um einen einzigen Hauptcharakter. Im Lear und im Cymbeline nimmt sich Shakespeare einen viel weiteren Stoff. Wenn es sich in jenen Tragödien wesentlich um eine einzelne Leidenschaft und ihre Entwickelung handelte, so sind im Lear und Cymbeline gleichsam ganze Zeiten und Geschlechter dargestellt. Man ruht hier nicht vorzugsweise auf einzelnen Figuren; dieß ist selbst im Lear nicht eigentlich der Fall, im Cymbeline aber noch viel weniger. Doppelte, ja noch mehrfache Handlungen sind zusammengestellt; gleich wichtige und fesselnde Charaktere bewegen sich in größerer Anzahl nebeneinander; das Thatsächliche gewinnt dadurch ungemein an Reichthum, Aus-

dehnung und gedrängter Fülle; und man darf nur im Einzelnen die Unternehmungen eines Kent und Oswald ausheben, um zu finden, wie vieles Factische hier selbst in den untergeordneten Sphären in sehr zusammenhängender Ordnung fast versteckt liegt, was man über der Fülle des Stoffes auf den ersten Anlauf leicht ganz übersieht. Dadurch sind diese beiden Stücke thatenreicher geworden, als alle anderen, und dem epischen Charakter noch näher gerückt, als selbst die historischen; und sie stehen daher dem antiken Drama noch mehr entgegen, als Shakespeare's übrige Werke. Es liegt in eben dieser Ausbreitung des Thatsächlichen die Ursache, warum diese Stücke weniger als andere an Sentenzen reich sind, die den Sinn aufschließen, warum hier die Handlungen selbst das Wesentliche zur Erklärung sprechen müssen, warum die genaue Beachtung des Faktischen hier ebenso wichtig ist als die der psychologischen Ausarbeitung der Charaktere.

Beachte man aber, in welch einem feinen und allmähligen Stufengange Shakespeare zuerst zu jenen starken, hochtragischen Charakteren von ungewöhnlichen Leidenschaften kam und von den einzelnen Gestalten dieser Art auf ihre massenhaftere Darstellung in den beiden Stücken, mit denen wir uns zunächst beschäftigen. Sehen wir zuerst auf die frühere Reihe der Trauerspiele unseres Dichters zurück, so hatte er in der vollkommensten seiner früheren Tragödien, in Romeo, eine schöne und heftige, aber keine männlich große Leidenschaft zum Gegenstande; sein

Richard II. war ein Schwächling; Richard III. nur in Gemeinheit außerordentlich; König Johann eine wenig selbständige Natur. Sah sich der Dichter in der Gesellschaft und in der Geschichte nach Charakteren um, die ihm die fruchtbare Naturkraft entgegenbrächten, aus der in üppigem Wachsthume die gesteigerte, dämonische, vollblütige Leidenschaft aufschießen könnte, nach der ihn für seine höheren tragischen Entwürfe verlangte, so traf er sie so wenig in der civilisirten Gegenwart, wie in der ihm nahe liegenden Geschichte der nächsten Vergangenheit. Wo nicht große Kriege uns aus dem Gleise unserer friedlichen Existenz herausreißen, erleben wir die tragische Ausartung der Leidenschaft nur in Ausnahmsfällen in den rohen Schichten der Gesellschaft; diese Fälle spielt man höchstens in den Gerichtshöfen nach; sie haben etwas Widriges für uns; und das Gezwungene und Unnatürliche in Kunstwerken, die eine solche Wildheit in die Zahmheit unserer Zustände verlegen, ist bei unseres Schillers Räubern von Allen dunkel oder deutlich empfunden worden. Im Othello bot sich Shakespeare ein solcher Ausnahmsfall auffallend entgegen; er zeigte uns diesen Mann eines wilden Schlages mitten in den gebildeten Geschlechtern Europa's; allein auch da scheint die Meisten eben die Zerstörung, die diese zwar so sehr gezähmte Wildheit in der civilen Gesellschaft anrichtet, mehr zu beleidigen, als die verfeinerte Grausamkeit des Angehörigen dieser Gesellschaft, des Jago. Dagegen im Cäsar gerieth Shakespeare schon in eine weit günstigere

Zeit und Welt für tragische Conceptionen. Ein Heldenvolk in entfernterer Vergangenheit, eine zwar gebildete aber durchaus kriegerische Zeit, von Bürgerkriegen und Staatsumwälzungen bewegt, dieß war von dem Boden, den unser Dichter suchte, und deshalb kehrte er später noch zweimal auf diesen Grund zurück, deshalb sind nun alle Stücke (nach dem Cäsar) so voll von Anspielungen und freudigen Hinweisen auf römische Zeiten, Sitten und Menschen. Noch aber waren auch diese Zeiten zu gebildet, um die Leidenschaft in ihrer ganzen Naturkraft, in ihrem ungezügelten und ungezähmten Zustande in sie verlegen zu dürfen. Im Hamlet und Macbeth that Shakespeare erst den Meistergriff in die Helden- und Mythenzeit der gallischen und germanischen Urbevölkerung zurück. So hatten die Alten ihre tragischen Fabeln jenseits aller Civilisation, in den vortrojanischen Sagen, gesucht, und der grausige Stoff der Geschichte jener Häuser des Laïus und Tantalus war die Quelle, aus der die antike Tragödie ihre köstlichste Nahrung zog. In solche Zeiten versetzt, lassen wir uns im geschichtlichen Takte diese Heroenfiguren, diese kolossal gehobene Menschheit, diese strebenden Naturen, diese Halbgötter und Titanen gefallen; wir finden den üppigen Wuchs der Triebe und Leidenschaften natürlich in diesen Geschlechtern; wir werden von dem Maaße der Grausamkeit nicht so berührt, weil wir uns unwillkührlich zu der größeren Kraft gehoben fühlen, die dort der Leiden und Lasten auch mehr ertrug. Wir werden auch nicht etwa durch die Ansicht

geirrt und abgestoßen, als ob diese Art von Menschheit an sich eine Mythe und Fabel, der menschlichen Natur, wie wir sie kennen, allzu abgelegen sei, um jemals Wirklichkeit besessen zu haben; wir wissen aus der beglaubigten Geschichte der burgundischen und merowingischen Königshäuser, daß solche Zeiten und solche Menschen waren, daß Familiengreuel, wie wir sie im Lear lesen, Jahrhunderte selbst christlicher Geschlechter ausgefüllt haben, daß die tantalischen Frevel der alten Tragödie nicht nothwendig und ihrer Natur nach Mythen und Fabeln sind. In solche Zeiten also hat uns Shakespeare in den tragischsten seiner Tragödien hingeführt, und in nichts vielleicht hat sich die instinktive Größe und Sicherheit seines Genius mehr geoffenbart, als in diesem geschicktesten und kühnsten aller seiner Griffe. Im Macbeth und Hamlet zeigten wir, wie er uns erst an die Gränze jener Zeitalter brachte, als gälte es ihm, ein kunstsinniges und verfeinertes Publicum an diese härtere Kost erst zu gewöhnen. Er gab uns in Hamlet einen Mann, der solch einer rauhen Zeit entwuchs, und im Macbeth einen Anderen, der sich gegen die anrückende Bekehrung und Milderung eines solchen Zeitalters sträubte und in den Sitten desselben beharrte. Im Lear setzt uns der Dichter mitten in eine solche Zeit hinein und zeigt uns ein ganzes Geschlecht von jener barbarischen Kraft der Leidenschaften in Handlung und Bewegung, in dem fast ausnahmslos die Widerstandskraft der Vernunft und des Gewissens über die Regung des Blutes machtlos oder

erstorben ist. Dasselbe heidnische Geschlecht hat er dann auch noch im Cymbeline, aber schon in einer vorgerückteren Periode, dargestellt; dort hat er uns im großen Gegensatze zu Lear die seltenen Menschen vorgeführt, in denen die heroische Fassungskraft und sittliche Energie dieselbe Uebermacht offenbart, die zur Besiegung der überstarken Leidenschaften nöthig ist, die solchen Zeiten eigenthümlich sind. Es war also Absicht, im Lear einen solchen wuchernden Schuß der Leidenschaft abzubilden. Nicht zufällig steht in diesem Stücke gerade die Barbarei des Herzogs von Cornwall, man wird uns das zweite Beispiel in anderen Dramen des Dichters nicht aufschlagen. Die maaslose Grobheit und Heftigkeit des Kent hat er nicht gleichgültig jedem derben Gesellen aus jeder anderen Zeit geliehen. Die kindliche Undankbarkeit in den verhärteten Herzen der Töchter Lear's, den unnatürlichen Bruch der natürlichsten Bande der Familie hat er nicht stumpfsinnig in jedes beliebige Geschlecht verlegt. Die ruchlosen Gemüther ohne jede Spur von Gewissen hat er nicht dem größten Theile des Personales anderer Stücke gegeben wie hier, ja die verworfensten einzelnen Figuren seiner grellsten Trauerspiele, die Richard und Jago, hat er von diesem Stachel nicht völlig entblößt.

„Die Menschen sind, wie die Zeit ist, sagt Edmund in unserem Stücke; zartfühlend zu sein, ziemt nicht dem Schwerte." Und so, war des Dichters Meinung, auch nicht einem eisernen Zeitalter, wo die Triebe zu ungebändigter

Stärke, die Laster zu einer gigantischen Größe emporwachsen. Daß wir uns in einem solchen Zeitalter in diesem Stücke bewegen, sollte der Zuschauer, da wir die Mittel dazu einmal besitzen, bei der Darstellung gleich durch die ersten sinnlichen Eindrücke auf der Bühne gewahr werden. Tieck hat von diesem Stücke gesagt, das Costüm sei gleichgültig; man kann nichts verkehrteres sagen. Wenn im Lear auf der Bühne Häuser im Perückenstyle, glänzender Hausrath und die Eleganz des spanischen Rittercostümes angewandt werden, so ist jede Illusion bereits gestört. Wogegen drückende Gemächer von roher Architektur, wilde Gegenden und öde Prospekte, gedrungene hunnische Derbheit und Rohheit in Figuren und Tracht, mit etwas hineinspielendem orientalischem Prunk sogleich unserem Auge einen Gesammteindruck des Schauplatzes gewähren würden, der uns auf die Natur der hier handelnden Menschheit vorbereitete. Shakespeare, in dessen Zeit die Bühne diese Vortheile noch nicht kannte, hat es selber doch nöthig gefunden, die Natur der Zeiten gleich in den Anfängen des Stückes, ausdrücklich, von den handelnden Personen selbst, in großen Umrissen, für den Zuschauer oder Leser vorbereitend entwerfen zu lassen. Edmund schildert sie seinem Bruder aus einer vorgegebenen Prophezeihung, die Tod, Hungersnoth, Auflösung alter Freundschaften, Spaltungen im Staate, Drohungen und Verwünschungen gegen König und Adel, grundloses Mistrauen, Verbannung von Freunden, Auflösung des Heeres und Ehescheidungen verkündigt.

Der alte Gloster hatte ihm dieses Thema vorher aus Erfahrungen in dem wirklichen Leben angegeben. Die Liebe fand er erkaltet, Freundschaft fällt ab, Brüder entzweien sich; in Städten Meuterei, in Ländern Zwietracht, in Palästen Verrath, das Band zwischen Sohn und Vater zerrissen. In seinem Hause ist der Sohn gegen den Vater, der König verliert das Gleichgewicht der Natur, da ist der Vater gegen das Kind. „Wir haben, fügt er hinzu, als das Beste unserer Zeit gesehen: Nachstellungen, Herzlosigkeit, Verrätherei und alle verderblichen Zerrüttungen.“ Wirklich ist dieß die Skizze der Zeit, die nun im ausgeführten Bilde an uns vorübergeführt wird, wo uns Grausamkeit in ihrer schrecklichsten Gestalt, Ränke von der teuflischsten Natur, Undank in der grellsten Farbe, Jähzorn und Wuth ohne Zügel begegnen. Es ist eine heidnische Zeit, darauf ist ein ausdrückliches Gewicht gelegt; die Natur ist die Göttin des Lear wie des Edmund; der Zufall herrscht, oben und unten Gewalt und Stärke. Die Besten in diesem Geschlechte wissen von keiner inneren Kraft, keinem edlen Willen, keiner Fassung und Beherrschung, keinem sittlichen Grundsatze, wodurch die Gewalt des Blutes gebrochen, der Antrieb der Leidenschaft gehemmt, der maaslose Trieb gezügelt werden könnte. Alle, und gerade die Besseren, schieben fatalistisch die Thaten der Menschen auf den Einfluß der Natur und der Sterne; die Verfinsterungen von Sonne und Mond bringen nach Gloster's Meinung jene schrecklichen Geißeln der Menschheit; und für den biedern Kent

iſt die verſchiedene Artung von Lear's Töchtern der Beweis, daß nicht Erziehung, ja ſelbſt nicht das vererbte Blut die Gemüthsart der Menſchen bilde, ſondern die blinden Sterne. Gerade nur der Böſeſte unter Allen, der freigeiſtige Edmund, ſpottet dieſer bequemen Entſchuldigung unſerer Laſter und Leidenſchaften mit dem planetariſchen Einfluſſe, weil Er gerade eine Kraft des Willens und des Geiſtes in ſich kennt, die er aber nur zur Ruchloſigkeit anwendet. Läßt Er ſeinem Eigennutze, wie nach Grundſätzen, den Zügel ſchießen, ſo iſt dagegen die Regel dieſes Geſchlechtes, daß ſie dem dunkeln Inſtinkte und dem Stoße der Neigungen folgen und dem Zuge der entfeſſelten Leidenſchaften freien Lauf laſſen, ohne alle Scrupel des Geiſtes oder der Sittlichkeit. Es iſt die Zeit, von der Macbeth ſagte: wenn der Todſchlag geſchehen war, ſo war's gut. Kein Gewiſſensbiß nagt hier vor oder während oder nach der That die meiſten Uebelthäter an; kein ängſtliches Bedenken der Folgen hält von Frevel zurück; hier iſt kein Hamlet und kein Macbeth mit erregter Phantaſie, mit ſchreckhafter Vorſtellungskraft, mit den zarten Fühlfäden einer angeborenen ſittlichen Natur. Dieſe Töchter des Lear, dieſer Edmund, dieſer Cornwall, dieſer Oswald gehen, geſcheitert in ihren Anſchlägen, in den Tod ohne einen Anflug von Reue. Die beſſeren Naturen, wie Lear und Gloſter, da ihre Fehler an ihnen natürliche Strafe nehmen, fallen aus Glück in Verzweiflung, und der Eine wird dann wahnſinnig, der Andere ſieht die Menſchen für ein Spielwerk der Götter an. Ganz

so erklärt auch Macbeth, der doch anfangs in der Aussicht auf ein glänzendes Diesseits das Jenseits preisgeben wollte, in der Stunde seiner Verzweiflung eben dieß einst für ihn so versprechende Leben für einen wandelnden Schatten, das Mährchen eines Thoren, das nichts bedeutet. Alle menschliche Natur in einem solchen Geschlechte geht im blinden Zuge in's Aeußerste. Selbst das Gute, wo es erscheint, die Treue, die Gradheit, die Blödigkeit, die Selbstbeherrschung, Alles ist im Extreme. Es ist eine Menschheit, an die noch keinerlei Cultur herangetreten ist, die noch von keiner Religionssatzung, keinem Sittengesetze, keiner Reife der Erziehung weiß; einem Geschlechte, das dem „nackten zweizinkigen Dinge" des Edgar, wie es roh aus der Hand der Natur entworfen wird, noch nahe steht. Was in diesem Naturstande ein erstes Gesetz zu schreiben, eine erste Schranke zu ziehen pflegt, das ist die Familie. Das Band des Blutes dämpft überall zuerst die Herrsch- und Habsucht, den Egoismus des Einzelnen. Aber hier zerreißt die Selbstsucht sogar diese gewaltigsten Bande der Natur. Ein heftiger Vater, im Begriffe, seinen Kindern Alles zu opfern, erntet scheinbaren und wirklichen Undank von ihnen, wendet seine Wuth und Verfolgung gegen Pflichttreue und Wahrheit, und seine Wohlthaten an Schmeichelei und Falschheit, durch die ihn die furchtbarsten Mishandlungen treffen. Ein sanfter Vater hat sich im Ehebruch eine Natter erzeugt, einen natürlichen Sohn, der ihn und durch ihn seinen ächtgeborenen Sohn zu vernichten strebt. Geschwister

gegen Geschwister, Kinder gegen Eltern und Eltern gegen Kinder, Gatten gegen Gatten sind gegeneinander in selbstsüchtiger Verfolgung entbrannt: ein Bild der menschlichen Thierheit von einer furchtbaren Stärke. Die Zerrüttung dieser Familien ist in der Weise der Mittelpunkt in dieser Tragödie, daß man auf den ersten Blick als den leitenden Gedanken derselben die Darstellung des kindlichen Undanks ansehen möchte. Aber in der That ist die Idee dieses Werkes weit umfassender und diese Familienzerwürfnisse sind vielmehr der Körper als der Geist des Stückes. Sie geben aber der Furchtbarkeit des Stoffes hinzu; das Gleiche, von Fremden gegen Fremde verübt, hätte nicht die gleiche schreckliche Wucht. Diese so angehäuften, so in den Schoos der engsten Verwandtschaft gelegten Handlungen „stellen sich, nach Schlegel, dar wie eine große Empörung in der sittlichen Welt; das Gemälde wird riesenhaft und erregt ein Entsetzen, wie die Vorstellung, daß die Himmelskörper einmal aus ihren geordneten Bahnen treten könnten."

Sagen wir mit Recht, daß den Stoß mächtiger Leidenschaften auf die natürlichen und sittlichen Schranken der Menschheit zu schildern, die eigentliche Aufgabe der Tragödie sei, so kann man finden, daß in diesem vor uns liegenden Stücke diese Aufgabe gleichsam generalisirt erscheint; daß es, wo andere Trauerspiele einzelne Leidenschaften behandeln, die Leidenschaft allgemein darstellt, so daß es, was mehr oder minder jeder tiefere Leser empfunden hat, die Tragödie κατ' ἐξοχήν heißen könnte. Es

gibt kein anderes Trauerspiel, in dem fast alle und so zahlreiche handelnde Figuren wie hier gleichmäßig als eine Beute maasloser Gemüthsbewegungen, heftiger Gefühle oder unüberwindlicher Begierden dargestellt seien, wie hier. Um sich dieß durch Einen Blick zu veranschaulichen, darf man sich nur der Hauptfiguren in irgend einem sprechenden Zuge erinnern. Es gibt kein Bild einer größeren und schamloseren Begehrsucht, als diese Goneril, wie sie im Angesicht ihres Gatten der schwesterlichen Wittwe den neuen Geliebten Edmund neidisch bestreitet, es müßte denn die Begehrsucht dieses Edmund selbst sein, der, nachdem er Vater und Bruder aus ihrem Besitze gestoßen, die beiden Schwiegersöhne Lear's ihrer Herrschaft zu berauben sucht, und sich zu dem Zwecke mit beiden Schwestern heimlich verlobt! Es gibt kein Bild einer heftigeren Gemüthsart und schneller gereizten Rachewuth, als diesen Cornwall, wie er einem Manne, bei dem er eben Zuflucht gesucht hatte, die Augen austritt, es sei denn die tigerartige Lust seines Weibes Regan, mit der sie ihn zu der Unthat stachelt. Es ist kein lebhafteres Gemälde des berechtigten Zornes, des Unwillens, der über ungerechten Thaten in Wort und Handlungen ausbricht, als diesen Kent, der dem Lear trotzt und der Schlechtigkeit des Hausmeisters gegenüber sich maaslos in Heftigkeit verliert, es sei denn die unwillkürliche Zuckung des Grimms in jenem Diener Cornwalls, der seinen Herrn über der Blendung Glosters ermordet. Es gibt nichts, was die Leidenschaftlichkeit des

ganzen Geschlechtes so scharf bezeichnet, als die Augenblicke, wo die unnatürlichen und ausschweifenden Thaten selbst die milden und sanften Naturen zur Empörung ihres ganzen Wesens aufregen: wie da, wo der gute Gloster die geschwingte Rache auf Regan herabflucht, nachdem sie ihren Vater in den Sturm gestoßen, „wo Wölfe die Thüre geöffnet hätten;" wie da, wo dem edlen Albanien die Hände zucken, seine Goneril zu zerreißen, nachdem sie den Vater in Wahnsinn gebracht, dem selbst „der Bär Ehrfurcht bezeugen würde." Ueber all dieß Einzelne und diese einzelnen Figuren ragt aber die Gestalt des alten Lear hervor, der der Tragödie den Namen gegeben.

Der König Lear blickt in seinem höchsten Alter und in seiner äußersten Zerrüttung auf eine Zeit zurück, wo er, „jeder Zoll ein König" war, wo vor seinem Schwerte die Feinde sprangen; und noch in seinem Wahnsinn brechen die Strahlen dieses königlichen und heroischen Sinnes durch. Eine herrliche Gestalt trägt er im Zustand der Ruhe eine Majestät im Antlitz, die ihn kleidet; wenn er gereizt war, „wenn sein Auge starrte, zitterte der Unterthan." Gestattete schon seine Stelle und sein Rang keinen Widerspruch, so hätte sie noch weniger sein Temperament ertragen. Er war immer excentrisch; er kannte sich sagen die Töchter, von jeher nur wenig, er hatte sich, will dieß sagen, nie zu fassen gelernt; „das Beste und Gesündeste in seinem Leben war immer rasch" oder jähzornig. Dieß war seine Natur; es ward seine Gewöhnung durch Macht und

Größe, durch das Glück, das ihn nie verließ und ihn nie an Unglück und Elend hatte denken lassen. Die Heuchelei und Schmeichelei seiner Kinder erzieht sich solch ein Vater nur zu gewöhnlich zur eigenen Strafe; diese Schmeichelei wieder verwöhnt dann die Heftigkeit und Reizbarkeit noch mehr. Die natürliche Selbstsucht, selbst wenn sie von guter und liebender Art ist, steigert sich in solchen Naturen und entartet unter einer gezwungenen Familienabgötterei, und dieß in diesem Falle vielleicht um so mehr, je mehr ächte kindliche Liebe von Seiten der jüngsten Tochter mit der Scheinliebe der älteren Schwestern zusammenwirkte. War diese Unnahbarkeit des Herrschers im Haus und im Lande, die die Wahrheit zu hören und Einrede zu dulden nie gelernt hatte, es sei denn aus dem Munde des Narren, dem mit der Peitsche Maas zu gebieten war, war diese Unwidersprechlichkeit, sagen wir, eine Unvollkommenheit der Natur, und dann durch die Gewöhnungen eines langen Lebens genährt, so ist es natürlich, daß diese Fehler durch den störrischen Eigensinn, die Schwäche und Empfindlichkeit des hohen Alters nur noch höher getrieben wurden. Denkt man sich einen solchen Mann noch ausgestattet mit der ganzen Ueberkraft der Leidenschaft, die ihn nicht nur zu dem Angehörigen, sondern auch zu einem Könige in jener Heroenzeit machen, in der wir stehen, so braucht man wohl nichts weiter, um sich vollständig sein Auftreten in der viel angefochtenen Eingangsscene zu erklären. Diese Scene hat Göthe absurd genannt; ich halte sie für

so wahr und naturtreu, wie irgend etwas was Shakespeare geschrieben hat. Die Frage nach dem Grade der Liebe seiner Töchter war für unseren Dichter ein gegebenes Factum, das er nach seiner Weise heilig hielt; sie in der Art, wie das alte Stück that, etwas wahrscheinlicher machen zu wollen, fand er nicht nöthig; er überließ es dem Zuschauer und seiner einbildsamen Kraft, sich aus der Sitte der Zeit oder der Natur und dem Alter des Königs diese sonderbare Einleitung zu seiner Erbtheilung zu erklären. Der alte König will sich seiner Habe und Würde begeben zu Gunsten seiner Kinder; nach seinem ganzen Wesen ist dieß in ihm gerade eine That von großer Entäußerung und liebevollem Vertrauen. Er möchte einen Dank in Worten für dieses Opfer vorausnehmen; die selbstischen Beigaben seiner Liebe erzeugen in ihm den Wunsch, sich an den kindlichen Betheuerungen seiner Töchter zu freuen, während, wie Coleridge sagt, die eingewurzelte Gewohnheit des Herrschens diesen Wunsch zugleich in eine bestimmte Forderung verwandelt. Da empfängt er von seinem Lieblingskinde, dem Balsam seines Alters, auf deren kindliche Pflege er vorzugsweise gerechnet hatte, in öffentlicher feierlicher Versammlung ein kaltes „Nichts“ auf seine Frage, und in Beschämung und Enttäuschung entlädt sich sein „furchtbarer Jähzorn.“ Die ganze über sich selbst machtlose Natur eines Mannes, der über die Aufwallungen seines Blutes nie Meister zu werden gelernt hat, bricht gewaltsam zu Tage. Er übergibt sein Reich an die beiden älte-

ren Schwestern, nach dem alten Stücke um sich den Weg zur Reue und Rücknahme in grellem Eigensinn zu versperren; er verbannt den einredenden Kent, seinen treuesten Diener; er verstößt sein Kind und wirft statt langer Liebe plötzlichen Haß auf sie; scharfsichtig im Zorn schreckt er den Werber von Burgund leicht ab, den uneigennützigen Frankreich sucht er zum Rücktritt zu bewegen; er übergibt sie ihm mit der Aussteuer seines Fluches und auf sich selber ruft er die schwere Verwünschung herab, die sich an ihm erfüllen soll: So sei mein Grab mein Friede, wie ich hier ihres Vaters Herz von ihr wegnehme!" Den inneren Sturm, der ihn in diesem Augenblick durchtobt, charakterisirt er selber später vortrefflich in einer Weise, die ihn sprechend als den Heftigsten dieses heftigen Geschlechtes darstellt: „der kleine Fehler Cordelia's schraubte das Gerüste seiner Natur aus seiner Stelle wie eine Folter, und zog alle Liebe aus seinem Herzen und gab sie der Galle zu." Es ist ein „armseliges Urtheil", mit dem er nach der Aussage der anderen Töchter die Jüngste verstößt, aber dieß macht die Scene nicht albern. Die Art des Jähzorns ist dieß, daß er ungeheuere Gemüthserschütterungen veranlaßt ohne hinlängliche Gründe. Der Dichter hat das wohl gewußt, und er hat diesem Jähzorne Lear's daher im Augenblicke den wohlbegründeten und gerechten Zorn des wackeren Kent gegenübergestellt, der dem König sein Unrecht laut in die Ohren schreit und, am Leben bedroht, ihm die schwere War-

nung zuruft: „seinen Arzt nur zu tödten und den Lohn der faulen Seuche zu geben!“

Diese Seuche soll jetzt den alten Helden ergreifen: die Strafe für seine jüngste Thorheit folgt ihm auf dem Fuße, aber sie trifft ihn mit langgespatten Streichen für langgehäufte Fehler, die in dem Akte seiner Erbvertheilung nur eine gewisse Spitze erreichten. Da er sich seiner väterlichen Gewalt begeben hat, schlägt nun plötzlich die lange Unterdrückung seiner älteren Töchter unter seinem launischen Alter in die Verleugnung aller kindlichen Pietät, ihre alte Heuchelei und Falschheit in nackten Undank um. Sie hatten ihm sonst geschmeichelt wie Hunde, hatten Ja und Nein zu allen seinen Worten gesagt; zu spät sieht er ein, daß das von Anfang an „keine gute Theologie“ war. Jetzt verfinstern sich die sonst freundlichen Stirnen; jetzt suchen sie ihn seines letzten Ansehens und Besitzes zu berauben, nachdem er ihnen Alles gegeben: jetzt werfen sie ihm schnöde in's Antlitz sein kindisches Alter und die Blödigkeit seiner Einsicht vor; sie kehren die Ruthe gegen den Vater, so schamlos in Worten wie ruchlos in Thaten. Beide Schwestern können auf den ersten Augenblick ohne charakteristische Unterschiede sehr gleich gezeichnet scheinen (wie ein Holzapfel dem Anderen, sagt der Narr); bei näherem Zusehen ist es überraschend, welch ein weitgehender, sehr genau durchgeführter Gegensatz zwischen Beiden besteht. Die ältere Goneril, mit dem wölfischen Gesichte und dem finsteren Stirnband der Rebellanne, ist ein män-

nisches Weib voll selbständiger Anschläge und Entwürfe, während Regan von weiblicherer Art, von Goneril mehr angestiftet, passiver, abhängiger erscheint. Goneril's schrankenlos ungezügeltes (unbordered) Wesen, das sie in dem ächten Kinde dieser schrecklichen Zeit macht, zeigt sich in blutigen Unternehmungen, die in ihrem eigenen Kopfe wurzeln, während Regan's böse Natur sich mehr darin zeigt, daß sie Anderer Grausamkeiten übertreibend noch schürt, wie dort, wo Kent in den Stock geworfen und Gloster geblendet wird. Die schlimmere von Beiden ist mit einem edlen Manne (Albanien) vermählt, den sie einen moralischen Narren schilt, dessen Milde und Ruhe ihr milchige Weichheit scheint, über dessen stille Kraft und gesetzte Mannheit sie erst später Ursache findet betroffen zu sein. Die Bessere hat in Cornwall den schlimmeren Gatten erhalten, der von zornigem Temperamente ist, das kein Hinderniß und keine Einrede erträgt. Jene spielt anfangs die Herrscherin über ihren Mann, der ihre Fernsicht anerkennt und Zerwürfnissen mit ihr ausweicht, so lange er sie nicht durchschaut; sie verfolgt ihre Zwecke für sich, hört ihn kaum an, würdigt ihn kaum einer Antwort, während Regan neben dem finsteren, wortkargen und gewaltsamen Cornwall, der in seinem Sinne unbeweglich und bestimmt genannt wird, abhängig und folgsam ist. Gleich bei dem ersten Anlasse (I, 1) erscheint Goneril als die Anstifterin und Regan als ihr Echo. Sie gibt auch nachher das einzuhaltende Verfahren gegen den König an,

sie zuerst behandelt ihn läßiger, dankt zuerst seine halbe Begleitung ab, während Regan mit mehr Scheu ihrem Vater auszuweichen sucht. Mehr aber doch, als sie ihn scheut, fürchtet sie die Schwester; sie läßt lieber den Gesandten ihres Vaters mishandeln, als den Diener der Goneril. Ihre Schwester kennt ihre Schwäche; sie hält es nicht für sicher genug ihr zu schreiben, sie reist zu ihr, reist ihr nach, um sie gewiß zu den gleichen Maasregeln zu bestimmen. Regan versteht nicht, heftige und hastige Worte zu schleudern wie Goneril; sie hat nicht die stechenden Augen wie diese, ihr Blick (den Lear im Irrsinn zwar verdreht nennt) ist trostreicher, ihr Wesen sanfter und heimlicher, und Lear getraut sich scheints selbst nicht, sie genau zu durchschauen; in dem Gericht, das er in seinem Wahnsinne über sie hält, will er daher ihr Herz anatomirt haben. Sie sagt ihrem Vater arglos ärgere Dinge als Goneril, dennoch scheut der Vater seinen Fluch auf sie zu werfen, mit dem er Goneril traf, den er gegen Goneril sogar zweifach wiederholt. Dazu steht diese in marmorner Kälte still, aber Regan wird davon durchschaudert und fürchtet es, den gleichen Fluch auf sich herabzuziehen. Erst da Goneril in Regan's Gegenwart ihre schnöde Unverschämtheit und Barbarei gegen den alten Vater ganz enthüllt, wird auch Regan kecker und stößt des Königs Gefolge hinweg; ihn allein will sie behalten. Da aber Goneril will, daß der Greis die Folgen seines Eigensinns und seiner Thorheit schmecke, und Gloster bedeutet, trotz

dem wüthenden Sturme ihn nicht zurückzuhalten, stimmt auch sie in ihrer gewohnten folgsamen Schwäche bei. Nachdem sich so die Drachenbrut ihres Vaters entledigt hat, so beginnt nun heimliche Spaltung ihrer Familien untereinander. Goneril gräbt tiefere Minen, zu denen die Mishandlung Lear's nur das Vorspiel war. Sie will sich des ganzen Reiches bemächtigen, sie verlobt sich bei Lebzeit ihres Mannes mit Edmund, freut sich über Cornwall's Tod, vergiftet Regan, wie sie auch zu Cordelia's Tod mit Edmund den Befehl ertheilt, und stellt zuletzt ihrem Gatten nach dem Leben, den sie zu fürchten hat, seitdem er mit Schaudern ihre Missethaten und unnatürliche Loslösung von Stamm und Familie erkannt und ihr vorgeworfen hatte. Auch hier gegenüber erscheint Regan überall bescheidener und arglofer; sie läßt sich erst nach Cornwall's Tode mit Edmund ein; sie gibt vertrauend dem verdächtigen Diener der Goneril Briefe an diesen mit; sie erliegt dem Gifte der Schwester, von allen Anschlägen dieser Art frei; in aller Beziehung steht sie beschränkter in ihrer Natur der Schwester gegenüber, „deren Begierden von unbegränztem Spielraum sind."

Wie nun den Verfolgungen dieser Töchter gegenüber der Charakter Lear's sich entwickelt, dieß ist der eigentliche Mittelpunkt des Stückes, nicht nur nach dem Verlaufe der Fabel, sondern auch nach der angegebenen Auffassung derselben durch den Dichter: die ganze leidenschaftliche Natur des Mannes, der, als der eigenste Vertreter dieser ei-

genthümlichen Zeit voransteht, legt sich hier in dem ganzen Unmaaße einer ungewöhnlichen Kraft auseinander. Das Gemälde ist in so starken Strichen gezeichnet, daß es einer Erklärung kaum bedarf; wir wollen daher unser Augenmerk nur auf die vorspringenden Züge richten, an denen sich der Mangel an Selbstherrschaft in diesem tragischen Helden, die Maaßlosigkeit seiner leidenden, die Unbändigkeit seiner thätigen Leidenschaften offenbart. Im Anfange, als Lear die erste Vernachlässigung bemerkt, gesteht er sie sich selbst nicht ein und schiebt sie auf seinen Argwohn; da sie seine Diener gleichfalls bemerken, wird er empfindlich; da sie ihm der Wohldiener Oswald unzweideutig zu merken gibt, geräth er sogleich außer sich und vergißt seine Würde so weit, ihn zu schlagen. Ohne auffallend gereizt zu werden, mag man denken, hätte sich Lear in seiner ersten Stimmung manche Zurücksetzung schweigend gefallen lassen. Wie es des Jähzorns Art ist, so ist auf die vorhergegangene Heftigkeit Stille und Ruhe gefolgt. Der Alte ist einsylbig und nachdenklich; er sieht schon die Thorheit ein, Alles an seine Töchter dahin gegeben zu haben; die Reue nagt ihn an über die Verstoßung Cordelia's und die Sehnsucht nach der Tochter, bei der er sicher gewesen wäre. Der Narr härmt sich ab um diese Verstoßung, das war der erste Stachel zur Reue, der in Lear haftete; des Narren Scherze über jene Thorheit der Selbstentblößung fixiren weit mehr sein Nachdenken auf den Ernst dieser Vorwürfe, als daß ihn ihre scherzhafte

Einkleidung zerstreuen sollte. Aber diese sinnigere Stimmung soll nicht lange anhalten; der schleichende Groll über seine üble Behandlung störte sie bereits; die Empörung über den Undank seiner Kinder soll sie zerstören. Goneril tritt ihm nach der Mishandlung ihres Dieners plötzlich ohne Maske gegenüber. Gleich dieser Eine Augenblick erschüttert seine ganze physische und geistige Kraft. In dieser und in der ersten Scene, wo die ganze Gewalt von Lear's jähem und zaumlosem Eifer noch ungebrochen ist, müßte der Schauspieler alle Körperkraft anspannen, die er besitzt. Das erste Irrewerden an der Tochter und an sich, die auffallende Aufnahme ihrer Reden, das seltsame Fragen nach ihrem Namen, ist schon die Ankündigung von Lear's späterem Irrsinn, wie es die Windstille unmittelbar vor dem ausbrechenden Sturm gegen Goneril ist, der nur die Scene mit Cordelia gesteigert wiederholt. Noch hat Goneril nichts gethan, als ihn um Verminderung seiner Begleitung ersucht, noch versichert ihm Albanien, daß er schuldlos sei, ja nicht ahne was ihn bewegt, und schon spricht Lear den furchtbaren Vaterfluch über seine Erstgeborene aus, der im Oedipus und was sonst die Tragödie ähnliches geschaffen, seines Gleichen nicht hat, und er wiederholt ihn dann mit neuem Nachdruck, wie er ihn später vor Regan noch Einmal erneuert. Seine nächste Empfindung ist die mit Wuth gemischte Scham, daß seiner Tochter Undank seine Mannheit so erschütterte, daß er weinen muß, eine Erinnerung, die ihn selbst in seinem

Wahnsinne noch peinigt; sein nächster Gedanke ist, die Schwester gegen die Schwester in Feindschaft entbrennen zu sehen, die Güte in seiner Natur abzulegen, mit Gewalt der Goneril ihren Erbantheil wieder zu nehmen, sich ihr in der Gestalt des Herrschers und Rächers wieder zu zeigen und, wie er später sagt, Dinge zu vollbringen, die das Schrecken der Erde sein sollen. Man sieht aus diesen maaslosen Absichten, die aus einem ersten ungeschlichteten Anlasse gleich bis an das Aeußerste springen, wie viele Verschuldung dieser störrische Mann selbst jetzt noch häuft, wenn er auch nicht ältere Schuld an dem Benehmen der Töchter trüge: wäre ja noch ein menschlicher Funke in Goneril gewesen, so hätte er ihn durch diese vorschnelle Verwünschung ausgetreten. Er kommt vor Glosters Schloß; er sieht seinen Boten Cajus in Banden liegen; sogleich schwillt ihm der Krampf des Grimms wieder um Herzen. Er sucht die zweite Tochter, die ihm ausbeugt; er verlangt sie und ihren Gatten zu sehen; Gloster schützt eine Krankheit Cornwalls und seine „feurige Gemüthsart" vor, und dieß ist eine der charakteristischsten Stellen, um Lear's Naturell zu erkennen, wo auf dieß bloße Wort hin noch einmal die Wuth in ihm kochend und schäumend ausbricht, nicht sowohl wegen der Unfolgsamkeit seiner Kinder, als weil man ein feuriges Temperament *gegen ihn* geltend zu machen wagt. Aber in diesem Momente scheint er auf dem Aeußersten seiner körperlichen Kräfte angekommen; die Gährungen in seinem Ge-

muthe sinken nun nieder, die Muthausbrüche ermatten. Es kann scheinen, als kämpfe er sein schwellendes Herz mit Fassung und Zusammenraffung von Vernunft und Willen nieder, aber in der That versetzt ihm eben dieß geschwollene Herz vielmehr seinen Athem; seine Mannheit ist gelähmt; er kann seine Sehnen nicht stärker anspannen, er kann nur fürchten, daß sie zerreißen; daß er für Regan keinen Fluch mehr hat, hat mit seinen Grund in dieser Erschöpfung; seine zornigen Ausbrüche schlagen in die mildere Form von Sarkasmen um; er sinkt bis zur Weichheit, bis zu Bitten und Thränen herab. Hatte er vor Goneril noch so heftigen Zorn zu Gebote, daß er sich in lautem Unmuthe seiner Thränen schämte, so muß er jetzt schon die Götter um diesen „edlen Zorn" anflehen, und seine Thränen fließen, obwohl er sie verschwört. Schon bei der ersten Erfahrung mit Goneril hatte Lear die Götter um die Fassung angerufen, die er in sich nicht weiß, und um Schutz vor Wahnsinn angefleht, der in dem überbürdeten alten Manne die natürliche Folge der unnatürlichen Ueberspannung aller Kräfte sein mußte; jetzt fühlt er sich diesem gefürchteten Ziele schon näher! Ein nie genug zu bewunderndes Gemälde von schrecklicher Erhabenheit und wilder Größe rollt sich nun vor uns auf, wie der hülflose Greis, von seinen Kindern in Nacht, Gewitter und Einöde verstoßen, oder von seinem trotzigen Starrsinne hinausgetrieben, ohne Obdach irrt, mit bloßem Haupte, der letzten Habe beraubt, vom König zum Bettler geworden, aus

dem Schooße des Glückes in die Entbehrungen der Noth und in die entfesselten Schauer der Natur geworfen, gegen die ihn der aufsteigende Sturm seiner inneren Zerrüttung stumpf und fühllos macht. Die Scenen, wo Lear, hart am Ausbruche des Wahnsinnes, neben dem verstellt wahnsinnigen Edgar und neben dem Narren steht, der seinem Berufe mit zerknickter Laune noch obliegt, haben ihres Gleichen nicht auf der Bühne; und weit entfernt, zu grausig, verzerrt, zu grell in Wirkung zu sein, werden sie überall einen tiefen, aber nicht quälenden Eindruck machen, wenn das stumme Spiel der Personen neben Lear richtig ist, wenn Edgar's zur Seite gesprochene Sätze gehörig betont werden, wenn des Narren letzte Worte genügend vorbereitet sind, mit welchen der Dichter wohl unstreitig das brechende Herz des treuen Dieners bezeichnen will. Des Königs Irrsinn bricht aus über der schreckhaften und unheimlichen Begegnung mit dem tollen Edgar, ein Naturzug, dessen Wahrheit man ohne Belege der Erfahrung empfindet, obwohl auch diese beigebracht werden könnten. Der Dichter hat die irre Einbildung des geisterrütteten Königs nicht wie die des Verrückten auf einer fixen Idee haften lassen. Es könnte im Anfang so scheinen, als sei dieß seine Absicht. Als Lear noch erst auf dem Wege zum Wahnsinn ist, hängt er grübelnd dem Gedanken an den Undank seiner Kinder nach; zugleich quält ihn der bittere Geschmack der Noth und Armuth, der Vorwurf, daß er der armen Nackten sonst, im Glücke, zu wenig gedacht,

die, wie Er nun, solchem Sturme kein Dach und keine Bekleidung entgegenzusetzen haben. Eben über dieser Betrachtung bricht der Wahnsinn aus, da er plötzlich eben diesen Hülflosen leibhaft vor sich sieht, das „Ding selbst", den nackten Menschen, auf dessen Blöße sich herabzubringen er nun seine Kleider zerreißt. Vor und nach dem Ausbruche ferner beschäftigt seine Phantasie immer der Gedanke der Rache an seinen Töchtern; der alte Starrsinn, die alte Leidenschaftlichkeit des Mannes spielt auch in diesem Zustande in ihm weiter; er wünscht eine Legion mit rothglühenden Spießen herbei, die auf die Töchter stürzen sollen; er hält Gericht über sie; er hat es mit Bogenschützen und Hellebarden, mit Soldaten, Handgeld, Parole, Herausforderungen, Kriegslisten und Gefangenschaft zu thun. Gleichwohl läßt der Dichter den Irren auch auf dieser so charakteristischen Vorstellung der Rache nicht verweilen. Wären Lear's Rachsucht Mittel und Wege gegeben gewesen, so hätte die Befriedigung dieser Begierde seinen Geist in andere Bahnen getrieben; er hätte sich nach seinen Vorsätzen unsinnig gerächt und der Maaslosigkeit seines Wesens auf diese Weise genügt; so aber, da seine thätige Leidenschaft zur leidenden absinken muß, in dem Gefühl der Ohnmacht und der damit verknüpften Verbitterung, kehrt sich die Heftigkeit derselben nach innen und gaukelt sich wenigstens die Bilder der Rache vor. Aber seine immer gleiche leidenschaftliche Beweglichkeit läßt Lear auch auf diesen wohlthuenden Bildern nicht

feſtruhen. Die fixen Ideen der Verrückten ſtellen ſich wohl immer nur in beſchaulicheren, ruhigeren Naturen, nicht in Menſchen von heftigem und reizbarem Temperamente ein. Bei Lear zieht ſich dieſes Wohlgefallen an den Vorſtellungen der Rache nur wie ein rother Faden durch ſeine irren Reden durch, aber er ſpringt beſtändig ab, er hat helle Zwiſchenräume, er miſcht Sinn mit Unſinn; bald verhält er ſich ſtumpf zu der Wirklichkeit der Umgebung, bald verkehrt er ſie völlig, bald leitet ſie ihn an zu weitabliegenden, bald zu ſcharf paſſenden Bemerkungen. Einigemal kann es ſcheinen, als brauche der Dichter Lear's Irrſinn nur wie Hamlet's verſtellten Wahnwitz zu allgemeinen ſatyriſchen Ausfällen: wenn er in dem gefürchteten Hund im Amte das große Bild der Autorität erkennt, wenn er den Flor der Sünde beklatſcht, wenn er das Laſter im Amt die eigenen Unthaten in Anderen ſtrafen ſieht, wenn er die Beſtechung des Rechtes rügt und leugnet daß es eine Sünde gäbe, da Er die Macht habe, jedes Klägers Lippen zu verſiegeln! Aber dieß Alles iſt doch nur der ſehr ſprechende Ausdruck einer ſittlichen Verzweiflung, die in dem Manne treffend charakteriſtiſch iſt, der, wie er körperlich von Alter und Unfällen gebrochen, wie er an Glück, an Macht und Größe geſcheitert iſt, ſo auch in ſittlicher Beziehung an der Welt irre werden mußte, in der er mehr zu dulden hatte, als er verſchuldet zu haben glaubte. Der Dichter hat ihn ſo auf der äußerſten Stufe phyſiſcher, geiſtiger und ſittlicher Zerrüttung zuletzt noch neben Gloſter

geſtellt, der ſo eben einer innerlichen Rettung aus dem ähnlicher Falle theilhaftig geworden war. Gloſter's biegſames und milderes Weſen war unter der gleichen Laſt des Alters und des Misgeſchickes nur gebeugt worden, Lear's ſtraffe und ſtramme Natur aber wie zerſplittert, die, nur zu Anſpannung geſchickt, zuletzt ſelbſt in der Erſchlaffung, beim Verſagen der Kräfte, im Irrſinne noch einen neuen Grad von Spannung erhalten ſollte; bis endlich mit der Erſchöpfung die Ruhe, mit der Ruhe die Heilung wiederkehrt.

In ſeinem Elende halten Kent und der Narr bei Lear aus; der Eine knüpft ſeine Verbindung mit der rettenden Cordelia an, der Andere ſucht durch ſein launiges Amt zuerſt die Verſtimmung und dann die Verwirrung der Sinne in ihm abzuhalten. Beides ſind ausgezeichnete Kinder der Zeit, wie ſie ſich uns überallher aus dem Stücke darſtellt, aber doch Kinder der Zeit; gegenſätzliche Naturen in ſittlicher Beziehung, gegen Edmund und die Aehnlichen gehalten, nicht reine Gegenſätze in Betracht zu dem allgemeinen Charakter des dargeſtellten Geſchlechtes. Sie beſitzen eine Meiſterſchaft über Natur und Naturtrieb; ſie beſchämen in ihrer treuen Anhänglichkeit und Pietät die Töchter des alten Königs; der geächtete Kent bezwingt Unmuth und Kränkung und dient dem verſtoßenen Herrſcher fort; der Narr belobt ihn ſpottend und belohnt ihn mit der angebotenen Narrenkappe für dieſen treuen Dienſt bei dem gunſt- und glückloſen Mann; er ſelbſt hält ebenſo bei

Lear aus, führt ſeine Narrenrolle durch bei wehem Herzen, abgehärmt, den eigenen Gram mit Liedern und Scherzen unterdrückend. Aber ſelbſt in dieſer Herrſchaft über ſich ſelbſt erſcheinen Beide doch als die Angehörigen dieſer Zeit; unbedacht wirken ſie in den Mitteln und in ihrer Natur mehr dazu, die inneren Stiche in Lear und ſeine äußeren Schickſale zu ſteigern, als ſie zu lindern oder ihnen vorzubeugen. Die Hiebe des Narren auf Lear's Thorheiten gehen gleich anfangs über den Scherz hinaus; ſtatt ihn zu zerſtreuen, bannen ſie ihn gerade auf die Gedanken, die ihn foltern; ſelbſt in der Verſtoßung, in der Sturmnacht fährt er in ſeiner beißenden Satyre fort; und dienen die Scherze zwar dem äſthetiſchen Zwecke vortrefflich, den Zuſchauer nicht zu peinlich und anhaltend auf den heftigen Ausbrüchen von Lear's Gemüthsbewegung und Geiſteszerrüttung haften zu laſſen, ſo ſind ſie dagegen, pſychologiſch gedacht, als verbauende Mittel gegen deſſen Krankheit ungehörig und zweckwidrig. So iſt es auch mit Kent's Gradheit. Sein gerechter Eifer gegen Lear in der Eingangsſcene zeigt ihn als einen wahrhaft treuen Diener, der Widerſpruchsgeiſt des jähzornigen Königs und ſein Eigenſinn wird aber nur mehr dadurch gereizt. Der Gegenſatz Kent's gegen den dienſtbaren Geiſt der Schlechtigkeit, den Hausmeiſter Oswald, der durch keine Grobheit und Mishandlung zu Galle und Leidenſchaft zu bringen iſt, hebt ſeine Kraft, Wahrheit und Treue in das herrlichſte Licht, er beweiſt aber auch da freilich, daß er mehr „Mann als Witz hat", er erſcheint in

seinem ächten und berechtigten Zorn eben so unmäßig wie Lear in seinem unbegründeten, und hilft durch seine Heftigkeit das üble Verhältniß zwischen diesem und seinen Töchtern zu steigern. Er hilft dem Könige in seinem aufgegebenen Zustande mit einer rastlosen Thätigkeit, er opfert sich auf und stirbt zuletzt gleichsam aus Erschöpfung und Uebermaas der treuen Hingebung, aber zur inneren Erhebung und Aufrichtung des greisen Königs trägt dieß Alles schon durch die Verheimlichung seiner Person nichts bei. So bleibt das Geschäft der endlichen Rettung und Heilung des irren und verirrten Lear der Tochter Cordelia aufbehalten. Ehe wir aber auf diesen Punkt kommen, wollen wir einige Worte über die Gloster'sche Episode zwischen unsere Betrachtung schieben, um bei der Besprechung der Auflösung die beiden analogen Fälle zu größerer Deutlichkeit nebeneinander stellen zu können.

Das sehr gleiche Zerwürfniß in Glosters Familie ist aus einem gerade entgegengesetzten Verhältnisse im Charakter Gloster's gegen Lear's hervorgegangen. Ein guter, milder, schwer reizbarer, von Sitten und Geist leichter Mann, schlaff und abergläubisch, hat sich Gloster sein Elend erzeugt, wie Lear erzogen. Er hat einen unächten Sohn, durch den sich das Verbrechen des Ehebruchs an ihm rächen soll; er hat dann freilich auch in Erziehung und Behandlung hinzugethan, was den Bastard aufreizen konnte. Neun Jahre lang hielt er ihn vom Haus entfernt und will ihn wieder wegschicken; er schämt sich seiner und sagt das

Fremden mit wenigem Zartgefühl vor Edmund's Ohren. Die geheimen Machinationen dieses unächten Nachgeborenen sind nun zuerst gegen den ächten Erstgeborenen, Edgar, gerichtet, fallen aber auf den Vater nieder, der sich leichtgläubig zum Werkzeuge des Bastard's machen läßt. In Edmund hat Shakespeare die Grundzüge Richard's III. und Jago's wiederholt; mehr skizzirt, kann man sagen, als ob er den Charakter mehr voraussetze. Er hat ihm die vorbedachte Bosheit und die Verbitterung Richards geliehen, die bei diesem aus dem Verdrusse an seiner Misgestalt, bei Edmund aus dem Grimme über die Geburtsvorurtheile und Familiensatzungen hergeleitet ist. Wie Richard, strebt Edmund (und Er zwar, ohne es zu sagen) der Aussicht nach, die sich ihm auf das Königthum bietet; er trägt das Verderben deshalb zuerst in sein eigenes Haus, dann durch seine schamlose Verlobung mit beiden Töchtern Lear's in ihre beiden Familien; dann mit Goneril's Zustimmung gegen Lear und Cordelia selbst. Mit diesem weinstrebenden Ehrgeize verbindet Edmund dann Jago's kalten Verstand und eigennützige Berechnung, seine realistische Freigeisterei, seine Gleichgültigkeit gegen jedes Mittel, das ihm taugt, seine Durchtriebenheit und Gewandtheit, die Mittel zum Zwecke je nach der Gelegenheit rasch zu verändern. Zuerst will er den Vater betölpeln durch ein Gespräch zwischen Edgar und ihm; dann bringt ihn Edgar's Arglosigkeit auf den Gedanken, lieber ihn ein Gespräch des Vaters hören zu lassen; dann benutzt er Cornwall's unerwartete Ankunft,

Edgar hinwegzuschrecken. So wie in diesem Beispiele, so schreitet er überall in der Sicherheit des Meisters vorwärts, sorglos in seiner offenen Schurkerei und im Grunde plump in seinen feinen Ränken. In furchtbarer Herzlosigkeit verräth er hernach seines Vaters Verbindung mit Frankreich an Cornwall, um sich des Alten zu entledigen. Er dient darauf als Späher und Krieger der britischen Sache so, daß er selbst Albaniens Lob erzwingt. Dann aber überhebt er sich in dieser Siegerglorie; er vermißt sich, seiner Klugheit vergessend, in einem gottesgerichtlichen Kampfe der Wahrheit und Gerechtigkeit zu trotzen und fällt unter dem Rachesschwert seines Bruders. In dem Sterbenden wird noch ein Wohlgefühl rege, daß er doch geliebt war, und es wandelt ihn ein spätes Mitleid mit Lear und Cordelia an, aber nur auf äußere Erinnerung und gleichsam trotz seiner Natur; er geht, wie Lear's Töchter, verstockt und reuelos in den Tod. — Durch diesen Sohn also läßt sich der alte Gloster verführen, den edlen Edgar seines Erbes zu berauben wie Lear die Cordelia, und ihm mit grausamer Hartnäckigkeit nach dem Leben zu stehen. Dafür gibt er sich, wie Lear seinen älteren Töchtern, vertrauend an Edmund hin und erntet den schmählichsten Verrath seines treuen Aushaltens bei Lear. Gloster's Blendung auf der Bühne mögen auch wir nicht rechtfertigen; obwohl Shakespeare in dem ganz eigenthümlichen Zuge, daß er einen bloßen namenlosen und unbekannten Diener auf der Stelle an dem Blender Rache nehmen läßt, der natürlichen

Empörung über die ruchlose That eine rasche Befriedigung gegeben hat. Die Blendung selbst war übrigens Shakespeare's ausdrückliche Absicht, die aber allerdings ebenso gut erreicht werden konnte, wenn die Handlung hinter die Scene gelegt ward. Er strauchelte, sagt Gloster selbst, als er sah; und Edgar findet die Strafe der Vorsehung darin, daß die heimliche dunkle Stelle, an der er Edmund zeugte, ihm seine Augen kostete. Bettelarm und blind irrt nun Gloster umher wie Lear; geführt von dem verstoßenen Kinde, wie Lear zu dem verstoßenen Kinde geführt wird; in ähnlicher Verzweiflung, obwohl sie verschiedene Wege nimmt. Ganz ähnlich wie Lear besinnt er sich in seiner Noth zum erstenmale auf die Armuth und predigt den Communismus, an den er im Besitze nicht dachte; laßt Götter, sagt er, den Reichen, der eure Gebote mit Füßen tritt und nicht sehen will, weil er nicht fühlt, schnell eure Macht empfinden, damit Vertheilung den Ueberfluß ausgleicht und Jeder genug habe! Ganz so, wie Lear, kommt er zu einer sittlichen Verzweiflung an der Welt, und wie dieser den Triumph des Bösen feiert, so spricht er den schrecklichen Satz aus: „Wir sind den Göttern wie Fliegen dem Knaben; sie tödten uns zum Scherze!“ Schon vor seiner Blendung, als ihn nur Lear's und sein eigenes Familienleiden drückte, nannte sich Gloster schon fast wahnsinnig; später, bei Lear's Anblicke, wünscht er sich dessen Schicksal, das seine Gedanken von seinem Grame scheiden werde. Aber seine weichere und elastischere Natur läßt es dahin nicht

kommen; den weniger Starrsinnigen, aber ähnlich Aufgegebenen treibt seine Verzweiflung zum Selbstmorde, zu dem dem rachedürstenden Lear nicht einmal der Gedanke kommt; er will auf diese Weise den Grimm des Schicksals höhnen und sich seiner Willkühr entziehen. Von diesem Schritte aber hält ihn Edgar zurück und wird für seine Verzweiflung der Seelenarzt und der rettende Schutzgeist, wie Cordelia für Lear.

Wir langen bei den glänzenden, obwohl darum nicht grellen oder unwahrscheinlichen Gegensätzen an, die Shakespeare dem gewaltsamen Geschlechte, das wir kennen gelernt haben, zur Versöhnung gegenübergestellt hat und durch die er uns aus dieser barbarischen Zeit herausführt. Den Edgar, Lear's Paten (der Dichter vergaß in dieser Bezeichnung die Heidenzeit), den Harm- und Arglosen, der so weit vom Unrecht entfernt ist, daß er auch keins argwöhnt, sehen wir von keinem heißen Blute gepeitscht, von keiner wilden Begierde getrieben, wie alle die Uebrigen; er hat seines Vaters Milde geerbt, bei einem gesetzteren Wesen und einem weit gewandteren Geiste. Vom Unglücke plötzlich überrascht, wie Lear und nachher sein Vater, im Glauben, daß dieser ihn grausam verstoßen habe, schuldlos geächtet, von der Flucht abgeschnitten und am Leben bedroht, weil alle Häfen geschlossen sind und sein Bild als Steckbrief versandt worden ist, zur Rolle des hülflosen Armen genöthigt, nimmt er, schnell gefaßt in Vorsicht, Klugheit und gewandter Schickung in die Umstände, die Rolle

eines der Bedlam-Bettler hinzu, die in tollem Aufzuge in England herumzureisen und sich halb irre zu stellen pflegten. Bei seinem ersten Erscheinen in diesem Zustande sagt er uns in wirren Erzählungen, wie ihn der böse Feind durch Sturm, durch Feuer, Fluth und Sümpfe geführt, wie er ihm Messer unter sein Kissen, Stricke in den Kirchstuhl, Gift neben die Suppe gelegt, wie er ihn stolz gemacht habe, über eine vierzöllige Brücke zu reiten; er deutet an, daß er von Selbstmordgedanken versucht war, wie nachher sein Vater. Dieser Zug, wie sein verstellter Wahnsinn, kann glauben machen, daß wir mit einem Hamlet zu thun haben, einer guten Seele, die lieber Unrecht zu tragen als zu rächen bereit ist. Aber so ist er gleichwohl nicht. Von dieser krankhaft sentimentalen Natur ist in dem gesunden Jünglinge nichts. Sobald er Lear's größeres Unglück gesehen hat, faßt er sich, hierin der Sohn einer neuen und besseren Zeit, männlich in sich zusammen, und ist willig, sein kleineres Leid als der stärkere Mann geduldig zu tragen. Er mahnt sich, stets vorsichtig Acht zu haben und auf den Sturm der Zeit wie ein weiser Steuerer zu merken. Es erwartet ihn ein größerer Schlag; er trifft auf seinen geblendeten Vater und erhält Aufschluß über Edmund's Verrath an ihm. Auch dieß, statt ihn niederzuwerfen, ruft ihn, ganz das Gegenstück jener im Unglück schnell verzagten Alten, zu neuer Fassung und Beherrschung von Gram und Elend auf. Er hatte sich eben gesagt, daß Er auf der Spitze des Elends nur Hoffnung übrig und den beklagenswerthen

Wechsel der Hochstehenden nicht zu fürchten habe, da begegnet ihm ein elenderer Mann, sein Vater, und dessen Unglück macht auch ihn noch elender als er war. Dieser Augenblick aber macht ihn aus dem leidenden Dulder zum thätigen Helfer, obwohl er sich vor Leid und Schmerz kaum zu halten weiß. Er ist für seinen Vater, was Kent, der Narr und Cordelia für Lear sind, Alles zugleich in Einer Person. Was Kent: denn er ist so sein verstellter, treuer Diener, obgleich von ihm verfolgt; was der Narr: denn er will dessen Gewerbe treiben, „beim Gram den Narren zu spielen", obwohl er feinsüchtiger als der Narr weiß, daß dieß ein „schlechtes Geschäft ist, das sich selbst und Andere ärgert;" was Cordelia: denn er heilt die innere Verzweiflung seines Vaters als ein geistiger Pfleger. Er ist in dieser Zeit der starren Einseitigkeit und der schroffen Charaktere der vielgewandte, der odysseische Geist, der in solchen Heldenzeitaltern nirgends fehlen darf, zugleich Dulder und Held, tapfer und höchst umsichtig in so gefährlicher Umgebung; er wächst mit jedem Schritte. Ihn zu spielen verlangt „jeden Zoll einen Schauspieler." Er wechselt wenigstens in sechs verschiedenen Rollen. Zuerst ist er Edgar; dann der arme Toms; dann vergißt er sich in innerer Beschäftigung mit seinem Vater und fällt etwas aus der Rolle; hierauf beschreibt er die unermeßliche Tiefe eines vorgegebenen Abgrundes, als ob er selber schwindelnd davor stände; dann ist er der Strandbewohner, als sich Gloster von dem Felsen herabgestürzt glaubt; dann nach der Be-

gegnung seines Vaters mit Lear wieder ein neuer Armer, und vor dem Hausmeister nochmals verändert ein Bauer; in den Schranken mit Edmund ein unbekannter Kämpfer; zuletzt wieder Er selbst. In diesen Verstellungen ist er schlau vorsichtig bis zum äußersten; sein Vater, als er dem armen Toms zuerst begegnet, wird dunkel durch die Gestalt an seinen Edgar erinnert, da, und jedesmal, wenn die Gefahr der Erkennung größer scheint, wird seine Verstellung stärker. Aber diese Verstellung ist darum nicht von der Furcht Hamlet's und dessen Leichterregbarkeit eingegeben; später geht Edgar von seines Vaters Leiche, von Kent's Todeskampfe, aus den heftigsten Erschütterungen hinweg in den Kampf mit Edmund und besteht ihn als Sieger. Von solcher Selbstüberwindung in solchen Schmerzen, macht uns Edgar begreifen, daß er seinem Vater in seiner Verkleidung die höchsten Dienste erweisen konnte; körperlich erhält er, geistig rettet er ihn. Der aufgegebene Blinde will sich von steiler Höhe herabstürzen, Edgar führt ihn, „er spielt aber nur mit dem Verzweifelnden, um ihn zu heilen." Er überredet ihn, daß gesprungen zu sein glaubt, daß ihn ein Wunder erhalten, daß ihn ein böser Feind versucht habe, daß er beglückt sei, weil die reinsten Götter ihn retteten, die sich einen Ruhm machen aus dem, was den Menschen unmöglich ist. Glosters dringt dieß zum Herzen. Er will hinfort sein Elend tragen bis es selbst ruft: Genug, und stirb! Lear's Elend wird ihm kund, es beugt ihn neu zu Boden, er bittet die Götter sein Leben zu nehmen, daß

sein böser Geist ihn nicht noch einmal zu Selbstmordgedanken versuche. Wohl gebetet, Vater! sagt ihm Edgar in der neuen Rolle eines Armen, der sich selbst durch Schicksalsschläge gezähmt nennt. Der Hausmeister Goneril's erscheint und bedroht Gloster mit Tod; der Alte begrüßt sein Ende als das von den Göttern erbetene Geschenk; aber Edgar erhält ihn. Beide sind der Schlacht nahe, Lear und Cordelia werden gefangen; Gloster, noch einmal aus einer letzten Hoffnung gestürzt, will bleiben und sich dem Tode aussetzen. „Wieder in bösen Gedanken? tadelt ihn der edle Sohn; der Mensch muß dulden sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft. Reif sein ist Alles." Auch jetzt erkennt Gloster die Wahrheit in Edgar's Rede. Erst als ihm der Sohn sich zu erkennen gibt, ihm sein Schicksal erzählt und seinen Segen erbittet, da bricht sein zerspaltenes Herz im Kampfe von Gram und Freude. Aber er stirbt lächelnd und versöhnt. Ueber seiner Leiche und über der Wiedererkennung Edgar's reißen dem edlen Kent im übermächtigen Schmerze die Stränge des Lebens, und über der Erzählung dieser rührenden Leiden ist Albanien auf dem Punkte sich aufzulösen, und es dringt noch ein Strahl der Menschlichkeit in des sterbenden Edmund Seele. Wir auch, die Leser und Zuschauer, gehen von diesem vielfachen Jammer hinweg mit einer lächelnden und versöhnten Bewegung des Gemüthes.

Und diese Stimmung wird noch weit erhöht durch die Gestalt und das Schicksal der Cordelia. Dieß ist eine

der zarteſten Schöpfungen Shakeſpeare's, für das Verſtändniß ſchwierig, für das richtige Gefühl darum doch einfach und klar. Die Schauſpielerin, die nicht völlig verlernen kann zu declamiren und Komödie zu ſpielen, bleibe ja immer fern von dieſer Rolle. Die Mrs. Barry, die ſie in Garrick's Zeit zu unſeres Lichtenberg Bewunderung ſpielte, war nach dieſem ſtrengen Urtheiler von einer Schönheit, die zur Klaſſe der heiligen gehörte, von ſanfter Unſchuld und Güte, ſo wenig ſatyriſch als heroiſch. Wenn nicht eine Spielerin von dem höchſten allſeitigen Talente gegeben iſt, ſo gehört, ſcheint es, eine ſolche Natur nothwendig dazu, um die Anſpruchsloſigkeit, die Unſchuld und Lieblichkeit Cordelia's auf der Bühne nicht durch Theatermanieren zu verderben. Der ſterbende Lear entwirft das vollſtändig anſchauliche Bild ihrer ſchönen weiblichen Natur in den wenigen Worten: „Ihre Stimme war ſtets ſanft, zärtlich und mild; ein köſtlich Ding in Frauen!“ Reicher an Herz als an Zunge, beſitzt ſie nicht die „glatte und ölige Kunſt“ zu ſprechen, was ſie nicht auszuführen denkt; was ſie ernſtlich will, das thut die Wortkarge eher als ſie es ſagt. Die Redſeligkeit der Schmeichelei ihrer Schweſtern hätte ſie ſchon als Ueberfluß verſchmäht; noch mehr aus Wahrheitsſinn; am meiſten, weil ſie von dem Eigennutz und der Begehrſucht nichts in ſich hat, die jene beredt macht. Weibliche Blödigkeit und Sittſamkeit, ein Mangel oder eine Langſamkeit der Natur, wie es ihr künftiger Gatte nennt, kommt hinzu, ihr in der Anfangsſcene die Zunge zu binden

und sie das verhängnißvolle Wort sprechen zu machen, das ihr Schicksal entscheidet. Die natürliche Scheu eines solchen Wesens, vor einer großen Versammlung zu reden, die volle Wahrheit ihrer Seele, die ihr Eine Hälfte ihrer Liebe dem Gatten aufzubehalten vorschreibt, wirken zu dieser befremdenden Kürze zusammen; es wirkt vor Allem der Ekel der Verachtung und des Trotzes gegen die Schwestern mit, den sie auch weiterhin nicht unterdrücken mag. In die Milch ihrer sanften Gemüthsart ist ein Tropfen Galle aus ihres Vaters Hartnäckigkeit gemischt; mit diesem feinsten Zuge hat sie Shakespeare an die Zeit und den Charakter ihrer Familie geknüpft. Unbedacht und eine gewisse Verstocktheit lassen sich in ihrem ersten Auftreten nicht leugnen, obwohl sie aus den schönsten Beweggründen fließen. Als ihr Vater sie in gehässiges Licht stellt und ihrer Ehre nahetritt, als der König von Frankreich, ein Menschenkenner, ihre Natur erräth, da, bei diesem warmen Thau, der auf den Frost des Vaterhasses folgt, öffnet sich ihr Herz und sie gewinnt sich eben so schnell, wie den Fluch ihres Vaters, die Liebe eines Gatten. In dem Fortgange der Geschichte beweist sie nun, wie tiefer Ernst es ihr war mit der dem Vater gelobten, schuldigen Pflicht; sie beweist auch, wie es ihr eigen ist, das, was sie thun will, zu thun, ehe sie es sagt. Den Ausgang vorhersehend, knüpft sie aus Frankreich sogleich Verbindungen mit Kent an und hält Späher an den Höfen der Schwestern. Sie erfährt die schnöden Thaten, die Verstoßung ihres Vaters in den Sturm, da

blickt man in das Innerste dieser schönen Seele. In solcher Nacht, sagt sie, hätte ihres Feindes Hund, und wenn er sie gebissen hätte, an ihrem Heerde gestanden, — ein Wesen, wie Shakespeare die heilig fromme Marina im Pericles geschildert hat. Als sie die Briefe bekam, die sie unterrichteten, flossen ihre Thränen; sie wollte ihren Gram beherrschen, aber er warf sie um; sie war bewegt, aber nicht in Zorn und Eifer, sondern nur in Geduld und Kummer; sie war wie Sonnenschein und Regen zugleich; ihr Lächeln auf ihren Lippen schien nichts zu wissen von den Gästen in ihren Augen; noch weniger von den Gästen, die die Briefe brachten; sie gibt sich in ihrer wahren, unbekümmerten Art ganz dem Gefühle hin, das sie beherrscht. Und so thut sie in einer selbst verhängnißvollen Weise, indem sie jetzt zur Herstellung ihres Vaters schreitet. Sie hat von da an nur den Einen Gedanken, ihn zu retten; das kindliche Gefühl tritt nun in Handlungen so übermächtig hervor, als es im Anfang, wo es sich um Worte handelte, zurückgetreten schien. Dabei überkommt sie ein weiter und größerer Unbedacht wie damals, der sie zum Märtyrer ihrer Kindesliebe macht, wie damals ihrer Wahrheitsliebe. In dieser Arglosigkeit, in dem unwillkührlichen Gehorsam gegen einen Antrieb heiliger Gefühle ist sie Desdemona ähnlich. Sie hatte damals, in der Gewißheit, das Rechte zu thun, nicht erwogen, was sie zu wenig that für einen zwar verblendeten Vater; sie erwägt jetzt nicht, was sie zu viel für ihn thut, was, anders gethan, zu anderem Ziele geführt

hätte. Die ethische Gerechtigkeit ist gerade in diesem Stücke von dem Dichter selbst mit so viel Nachdruck betont worden: wo liegt die Gerechtigkeit in dem Tode Cordelia's? Wird doch Edgar eines besseren Schicksals theilhaftig, der für seinen Vater eben das ist, was Cordelia für Lear. Aber gerade dieser Unterschied in Beider Ausgang führt uns auf die Meinung des Dichters. Gerade von Seiten des weisen und umspähenden Vorbedachtes in allen seinen Handlungen ist Edgar ein reiner Gegensatz gegen Cordelia. Seine Mittel stehen immer in wohl bedachtem Verhältnisse zu seinen Zwecken; so ist es nicht mit Cordelia's Mitteln. Sie greift England an mit einer französischen Macht, um ihren Vater herzustellen. Die ganze Verantwortung dieses Schrittes fällt auf sie. Sie hat ihren Gatten mit ungestümen Thränen bewogen, ihr sein Heer zu geben. Ihm selbst war dieser Krieg nicht so dringend; er erscheint (was Steevens und Tieck nicht begreifen wollten, obwohl die Absicht handgreiflich ist) nicht mit Cordelia in England; er geht einem anderen Staatsgeschäfte nach. Uns braucht Cordelia nicht zu sagen, daß kein aufgeschwellter Ehrgeiz ihre Waffen treibt; wir glauben es ihr; aber an die Stelle hin, wo es gesagt sein mußte, an Albanien sagt sie es nicht; sie bewegt nur der Eine Gedanke ihrer kindlichen Liebe. Als sie den Vater in Dover wiedergefunden hat, überläßt sie das Heer ihrem Marschall, das macht den Angriff noch bedenklicher, der gegen ein in sich gespaltenes und gefährdetes Reich gerichtet ist. Die

feindlichen und ungleichartigen Schwäger treten gegen diese Gefahr zusammen, der edle Albanien mit dem schrecklichen Edmund. Aber auch dieser Albanien ist ganz anders umsichtig als Cordelia. Eben mit Goneril und Edmund überworfen, hat er nach dem Tode Cornwall's Aussicht zur Alleinherrschaft, wenn er Lear und Cordelia besiegt und beseitigt. Gleichwohl erklärt er den Verbündeten in's Gesicht, daß er die Sache des französischen Krieges von Lear's Sache trenne, was Cordelia gegen Niemanden erklärt hatte. Das Geschäft des Kriegs, sagt Albanien, berührt ihn nur, in sofern Frankreich das Land anfällt, nicht in sofern es den König unterstützt; ihn will er begnadigen und die Gefangenen überhaupt nach dem Verdienst und nach seiner Sicherheit behandeln. Eine Erklärung in ähnlichem Sinne, von Cordelia an Albanien gerichtet, konnte den Krieg beseitigen und den Ausgang verändern. Aber eben diese Erklärung versäumt Cordelia aus ihrer eigensten Natur. Ihr letzter Fehler ist wie ihr erster; was sich von selbst versteht, das mag sie nicht erst sagen; wovon ihr Herz am vollsten ist, das weiß sie am wenigsten zu äußern. So lange sie lebte und kriegte, mußte Albanien fürchten, daß sie das ganze Reich an Frankreich bringen werde; diesen Gedanken aber, oder die Möglichkeit daß ein französisches Heer auf englischem Boden siegen sollte, läßt Shakespeare's patriotischer Sinn gar nicht aufkommen. Cordelia fällt ihrem Schicksale, wie Desdemona, sie fällt ihrer eigenen Natur zum Opfer; aber die Verhältnisse, die ihren Tod

begleiten, sind von viel versöhnlicherer Natur. Sie wird besiegt im Waffenkampfe, aber den feineren Sieg, auf den es ihr allein ankam, hat sie davon getragen, sie hat ihren Vater äußerlich geheilt und innerlich geheiligt. Sie war gekommen mit unbegränztem Danke für Kent, der ihren Vater erhalten hatte, mit dem Versprechen aller ihrer Schätze für den Arzt, der ihn heilen würde: auch in diesen Zügen verräth sich die Ueberfüllung ihres Geistes mit dem Einen Gedanken an ihres Vaters Rettung, der sie jeden Nebengedanken an ihre eigene Sicherheit vergessen läßt. Als Lear von ihrer Ankunft gehört, will er sie aus tiefer Scham nicht sehen. Vor dem Schlafenden steht die Tochter, ganz ausströmend in kindlichen Gefühlen, ganz Beredsamkeit. Er erwacht und die frohe Angst übernimmt sie; sie kann auch jetzt nicht Worte finden. Der erwachte Lear spricht irre aber beziehungsvoll; er fühlt sich aus Scham vor Cordelia wie in den Foltern des Fegfeuers; da er eben seiner Sinne wieder Meister wird, zweifelt er auf's neue daran; er erkennt sie mit klarem Sinn und sinkt vor ihr auf die Kniee; er ist in einer Weichheit der Stimmung bewegt, die uns in dieser Natur mit wohlthuender Milde überrascht. Ob in aller Dichtung etwas Rührenderes und für die Bühne etwas Ergreifenderes als diese Erkennung geschrieben worden ist? Lichtenberg erklärte, daß er das Andenken an diese einmal gesehene Scene nur mit seinem Leben verlieren werde. Mich dünkt, sie allein wiege all den bitteren Inhalt dieser Tragödie mehr als Einmal

auf! Wie dann Beide in Edmunds Gefangenschaft gerathen, erkennt Cordelia, daß sie für ihre beste Meinung das Uebelste erleiden muß; aber sie fühlt sich stark, für ihre Person jedes Misgeschick zu übertrotzen. Sie fragt den Vater, ob sie diese Schwestern nicht sehen sollten; dieß hätte vielleicht zu ihrer Erhaltung führen können, aber Lear selbst, im überschwenglichen Glücke des Wiederbesitzes, dürstet nach der Einsamkeit des Gefängnisses, wie nach einem seligen, paradiesischen Aufenthalte. Das innere Leben tritt in dem geänderten Manne über das äußere hinweg. Zwar die alte Natur verleugnet sich nicht in ihm bis zum letzten Augenblicke. Er flucht auch jetzt noch den Töchtern, wie er nachher noch in einem Anfalle der alten Kraft den Henker Cordelia's erschlägt. Hätte er mit Cordelia gesiegt und gelebt, die Rache hätte ihn wieder getrieben, sie hätte ihn unserer Theilnahme beraubt und ihn nicht zu dem Frieden gelangen lassen, zu dem ihn der Dichter führen will. Des Kindes Tod hält ihn mit Zwang in diesem Frieden und dieser Milde fest, in der er zu einer besseren Existenz hinübergehen soll. Sein Fluch war der: So sei mein Grab mein Friede, wie ich mein Herz von ihr nehme. Er erfüllt sich, da er sein Herz ihr wiedergibt. Ueber ihrer Leiche hat das Wiedersehen Kents, der Tod seiner Töchter, der Rückfall der Herrschaft kaum mehr einen Schall für ihn, der an sein Ohr dringt; die „große Ruine" kann keine weltliche Freude mehr auferbauen. Er folgt der geschiedenen Tochter nach, zu Kent's Zufriedenheit, und wir

müssen wohl sagen auch zu unserer, von den Foltern dieser zähen Welt erlöst. Aus einem geläuterten Wesen hatte er zu der gefangenen Cordelia gesagt: Auf solche Opfer streuen die Götter selber Weihrauch! Er erkannte den Märtyrer und Heiland in ihr an, den Verkünder einer besseren Zeit. So hat Shakespeare ihren Tod gemeint; fällt sie zwar zum Theil wie Desdemona in Folge ihrer Natur, so fällt sie doch auch zugleich wie Ophelia den Fehlern der Zeit, der nächsten Angehörigen zum Opfer. Du hast eine Tochter, heißt es in dem Stücke, die die Welt von dem Fluche erlöst, den die beiden anderen Schwestern hineingebracht. Wie in dem Sinne jener Engelsgestalten in Shakespeare's Stücken, jener reinen Kinder, die dem Schicksal schuldlos verfallen, der Tod nur eine Einkehr in die eigentliche Heimat ist, so ist in dem Geiste dieses Wesens der Rettungstod für ihren Vater und die Besiegelung ihrer Kindesliebe mit ihrem Blute kein Unglück für sie. Was Kent gleich anfangs sagte, das macht Er selber wie Cordelia gleichmäßig wahr: ihr Leben ist nur ein Pfand, zu wagen gegen des Königs und Vaters Feinde; sie fürchten nicht es zu verlieren, wenn sein Heil es erheischt.

Der tragische Ausgang einer ganzen Zeit, eines blutigen Geschlechtes ist in dieser Weise im König Lear geschildert. Albanien sagte zu Goneril: Wenn die Götter nicht sichtbare Rachegeister über solche Thaten schickten, so würde die Menschheit sich zerreißen, wie die Ungeheuer der Tiefe. Die Götter rächen, wie wir sehen, diese Thaten

dadurch, daß dieses Geschlecht sich selber zerfleischt. Es fällt Cornwall durch seine eigene Wuth, die Töchter Lear's durch Schwestermord und Selbstmord, Edmund durch den verfolgten Bruder, Gloster und Lear an den Folgen eigener Schuld. Wie das Letzte geschieht und Cordelia's Leiche in Lear's Armen getragen wird, fragen Kent und Edgar, im vollen Gefühle dieser entsetzlichen Gerichte des Himmels, ob dieß der verheißene jüngste Tag oder ein Bild dieses Schrecknisses sei? Das ganze Geschlecht, das wir handeln sahen, liegt erschlagen umher; nur die edlen Verheißer einer neuen Zukunft, Albanien und Edgar, überleben die Zeit der Greuel, deren die Jungen, nach dem Schlusse des Stückes, „nie so viel erleben werden." Denn die innere Heilung auch der ganzen Zeit ist vollbracht. Die Götter sind anerkannt von Gloster; und Lear, der sie in jener Sturmnacht verloren hatte, sieht sie wieder mit Wohlgefallen den Thaten seiner Tochter Weihrauch streuen; Edgar erkennt die Gerechtigkeit des Himmels vollendet an Vater und Bruder; Kent streift mit Freuden das Irdische ab; auf Edmund selbst fiel noch ein Strahl des Besseren; Cordelia geht in ihren Opfertod, das Schicksal überwindend. Aus den Vorzeiten der alten und mittleren Völker haben wir die großen epischen Mythen überliefert, die Trojanersage und die Nibelungen, die in ähnlicher Weise den Untergang wilder Geschlechter feiern, an deren Stelle die gesitteteren Nachkommen rücken; und aus solchen Zeiten tantalischer Greuel steigen dort die Iphigenien und Penelopen

als Verkünderinnen milderer Geschlechter empor, wie hier Cordelia. Mit diesen tragischen Epen der alten Zeiten kann diese epische Tragödie allein verglichen werden. Das Drama hat nicht Raum, das Ringen ganzer Stämme und Völker zu schildern, es mußte sich beschränken, die Darstellung einer ähnlichen Aufgabe an Familien zu knüpfen. Aber in diesem engeren Raume ist das ganz Aehnliche geleistet. Der Dichter rückt mit diesem Werke an die umfassendsten Bildungen der epischen Volksdichtung, wie sie sich in langen Jahrhunderten zu gestalten pflegen, Er mit seiner einzelnen Schöpfung, ganz nahe heran; und Aristoteles, wenn er dieß sähe, würde jetzt erst recht seinen Preis der Tragödie zuerkannt haben: daß sie mit kleineren Mitteln den großen Zweck des Epos erreiche. Shakespeare hatte, obwohl er um diese Zeit die homerischen Gedichte gelesen haben konnte, keinen Gedanken, mit diesen großartigen Mythen dramatisch zu wetteifern. Der große Wurf gelang ihm höchstens in dem dunkeln Triebe, solchen Leistungen der Dichtung gegenüber die Aufgabe seiner Tragödie immer höher und höher zu spannen. Daß dieß Werk diese kühne Vergleichung erlauben würde, ahnte er so wenig, wie daß sein Hamlet den Geschlechtern späterer Jahrhunderte ein Spiegelbild sein werde. Aber wenn denn der unberechenbare Instinkt des Genies irgendwie und wo Großartigeres in unserem Dichter geleistet hat, als sein überschauender und mit Bewußtheit ordnender Verstand, so ist es hier. In welcher wunderbaren und durchaus unerklärlichen Tiefe

aber dieſer Inſtinkt in dem größten tragiſchen Dichter, den größten Schöpfungen der epiſchen Poeſie gegenüber, gewirkt hat, wird man erſt inne, wenn man den Cymbeline mit Lear zuſammenſtellt. Es iſt ſchon wunderbar genug, daß neben jenen größten Epen der alten Zeiten, Griechenland und Deutſchland übereinſtimmend ein zweites, häusliches Epos von mehr verſöhnendem Inhalte erhalten haben, die Odyſſee zur Ilias, die Gudrun zu den Nibelungen. In beiden iſt das gleiche Thema die Treue einer Gattin oder Verlobten, die nach vielen und ſchweren Prüfungen belohnt werden ſoll. Ganz den gleichen Gegenſtand behandelt merkwürdigerweiſe auch das Lied von Imogen (der Cymbeline), das nicht allein in dieſer ganz innerlichen Beziehung, ſondern auch in ſeinem äußeren Bau als ein Seitenſtück zum Lear, als die Odyſſee zu dieſer Ilias, erſcheint. Angenommen, es ſei Alles Zufall, was dieſe drei Gedichtpaare zu einander und untereinander in Parallele ſtellt, ſo iſt es einer der tiefſinnigſten Zufälle, in dem ſich die Geſchichte zu ſpielen gefiel, und ſchon als ſolcher müßte er unſer größtes Intereſſe erwecken.

Cymbeline.

Den Cymbeline hat man, nach Styl und Versification, immer dem Wintermährchen verglichen, dem das Stück auch der Zeit der Entstehung nach näher liegt. Dr. Forman sah das Wintermährchen im Mai **1611** und wahrscheinlich in diesem oder dem vorhergehenden Jahre auch den Cymbeline aufführen; man vereinigt sich, scheint es, das Jahr **1609** als die Entstehungszeit unseres vorliegenden Drama's anzunehmen. Auch wir haben gegen diese Zeitbestimmung nichts einzuwenden, da die Erwähnung der Gegenstände von Troilus und Antonius und eine Fülle von sonstigen Reminiscenzen antiker Lectüre auf die Zeit hinweist, wo der Dichter die meisten seiner Stücke alterthümlichen Inhalts schrieb. Dieß hindert uns indessen nicht, da uns ohnehin die Folgerungen aus den Aeußerlichkeiten des Vortrags nicht überall ohne Bedenken sind*),

*) So vergleicht man z. B. gern den häufigen Gebrauch parenthetischer Einschiebungen als ein Kennzeichen der späteren Werke

die inneren Beziehungen hervorzuheben, die dieß Stück neben Lear stellen, so wenig wie die ungefähr gleiche Zeit, die den Macbeth von Hamlet trennt, uns abhielt, diese beiden Werke nebeneinander zu reihen.

Der Inhalt des Cymbeline ist ganz wie der des Lear aus zwei verschiedenen, von weitentlegenen Quellen hergenommenen Handlungen zusammengesetzt, und diese wieder sind auf den weiteren Hintergrund einer Staats- und Kriegsaction gezogen, wie im Lear. In Bezug auf den Umfang der Handlung, den Reichthum des Thatsächlichen und den dadurch gewonnenen epischen Charakter haben wir beide Stücke daher schon oben zusammengestellt. Eben dort haben wir auch den Zeit- und Nationalcharakter beider Stücke verglichen. Auch Cymbeline spielt in der heidnischen Zeit der britischen Urbevölkerung, wie Lear. Aber wir sind hier nicht in die dunklen Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung zurückgeschoben, sondern in die helle Pe-

---

Shakespeare's, denen sie allerdings mehr als den früheren eigen sind. Indessen sind doch innerhalb der letzten Periode Stücke, in denen diese Eigenheit herrscht, wieder getrennt durch ganze Reihen von anderen, wo sie nicht zu finden ist. Sie ist unstreitig bei Shakespeare weit weniger eine Gewohnheit, als vielmehr vom Erforderniß veranlaßt; nicht eine Manier des Styls, sondern in sehr verschiedenen Zwecken, bei verschiedenen Gelegenheiten, zur Charakteristik gebraucht. Man lese im Cymbeline den Ausspruch der holden Freude Imogen's, ihren Posthumus in Milford zu treffen, dort spricht das jubelnde überfüllte Herz die eingeschalteten Sätze in treibender Hast; man vergleiche Jachimo's Bekenntniß, da bezeichnen sie die stockende, verwickelte Sprache der Scham; und ganz anders wieder sind die Einschiebungen in den plodernden Reden des Cloten geartet.

riode des Kaisers Augustus versetzt, wo schon römische Bildung veredelnd nach Britannien hinüber gewirkt hatte. Es ist nicht eine Zeit, wie die, von der Gloster sagt, ihr Bestes sei Nachstellung, Herzlosigkeit und Verrätherei gewesen; sondern Leonatus rühmt in Rom seine bildsamen Landsleute: sie seien ein geordneteres Volk jetzt, als da Cäsar über ihr Ungeschick lächelte, ihren Muth jedoch finsterer Blicke werth fand; ihre Kriegszucht, nunmehr mit ihrem Muthe gepaart, zeige sie als ein Volk, das fortschritt mit der Zeit! Dort im Lear hatten wir ganz mit einem Geschlechte zu thun, in dem die naturwüchsige Leidenschaft noch keinerlei Widerstand fand, wo in der leichten Probe Eines Momentes das Glück ganzer Familien verscherzt wurde und die in Wahnsinn und Verzweiflung verirrte Natur, nur nachdem sie gebrochen war, zu einer ruhigen Fassung zurückgeführt werden konnte; hier dagegen stoßen wir gleich in den Eingangsscenen, die eine sichtliche Aehnlichkeit mit den Lear'schen, selbst in der äußeren Anordnung, haben, auf die erhabene Ruhe der Tugend, die, selbst wo sie zur gerechten Leidenschaft versucht ist, den besonnensten Widerstand leistet. Wir treffen dann durch das ganze Stück hindurch auf großartige Prüfungen und Leiden, die zwar auch die gefaßten Gemüther erschüttern aber nicht vernichten, während im Lear überall den leisesten Anstößen der Triebe und Versuchungen Wehrlosigkeit entgegenstand. Die civilisirtere Zeit kündigt sich schon an durch gleichsam civilisirtere Laster. Die Heuchelei und Falschheit,

die in Lear's Töchtern und in Edmund nur untergeordnete Rollen neben ihrem blutigen Ehrgeize spielten, spielen hier die Hauptrollen. Die Tugend der Treue und Wahrheit, die dort bei Kent in ein grelles Extrem ging, ist hier versetzt mit der Klugheit eines schon geschulteren und gebildeteren Geschlechtes. Es sind hier nur Reste jenes früheren wilden Zeitalters, wie dort nur Anfänge dieses milden waren. Vom Eingang bis zum Ausgange des Stücks begegnen wir gleichmäßig dieser schwächeren Natur der Leidenschaft und der gestärkten Kraft der Besonnenheit. Gleich im Eingange steht eine Tochter, die die kindliche Pflicht verletzt hat, einem heftig zürnenden Vater, der in ihr den einzigen Trost seines Alters sucht, wie Cordelia dem Lear gegenüber. Der Fluch dieses Vaters fällt auf sie wie von Lear auf Cordelia; Verbannung trifft ihren Geliebten Leonatus, wie dort den treuen Fürsprecher der Cordelia. Der auffällige Gegensatz aber, in dem dieser Fluch gehalten ist, bezeichnet sogleich den durchgehenden Gegensatz auch der ganzen Stücke. Du solltest die Jugend mir herstellen, sagt Cymbeline der Tochter, und du machst mich Ein Jahr älter! (Wie thöricht, wenn die Ausleger diesen charakteristisch matten Ausspruch durch eine Aenderung — many a year statt a year — glauben verstärken, d. h. des Dichters Absicht vernichten zu müssen!) Und dann folgt seine Verwünschung: laßt sie jeden Tag um einen Tropfen Bluts verschmachten (und dieß erfüllt sich durch ihre Trennung, ihre Prüfung und Leiden), und mag sie

dann alt an dieser Thorheit, (ihrer Liebe zu Posthumus) sterben! wozu die vom Fluch Getroffene sehr gern Amen sagen wird. So erfüllt sich denn auch der Fluch des Vaters hier in lauter Segen, wie er sich in Lear in lauter Grauen erfüllte. Leonatus*) und Imogen bestehen ihre Prüfungen und werden dafür belohnt; Cymbeline mag sein Jahr Veralterung tragen für die Freude, unerwartet die „Mutter" seiner verlorenen Kinder geworden zu sein, da Lear zu den aufgegebenen auch die wiedergefundene Tochter verliert; wo dort die Leichen der zügellos in's Verderben Geeilten übereinander liegen, läßt sich hier auf einen Kreis besserer Menschen das Glück in allen Gestalten nieder; wo dort in dem Ausgange das Schreckniß des jüngsten Gerichts hereinzubrechen schien, schließt hier das Stück mit Entzücken, mit Frieden, mit Versöhnung, mit Tempelfeier und Festen.

Im König Lear sind zwei Handlungen in eine einzige verwebt, deren gleichartige Natur zu einer Verbindung aufforderte und von selbst auf einen gemeinsamen Gedanken hinleitete. Dieß ist ganz anders im Cymbeline. Die Theile, aus denen er zusammengesetzt ist, stehen dem thatsächlichen Inhalte nach in keinem Bezuge zu einander. Wir unterschieden deren drei. Zu dem ersten, den Tributstreitigkeiten und dem Kriege zwischen Britannien und Rom fand Shakespeare die Winke in Holinshed; Cymbeline, der seit

*) Diesen Namen konnte Shakespeare aus Sidney's Erzählung entnommen haben, der Quelle seiner Gloster-Episode im Lear.

dem 19. Jahre des Kaiser Augustus regiert haben soll und seine beiden Söhne Guiderius und Arviragus sind dort als geschichtliche Personen verzeichnet. Zu der zweiten Handlung, den Schicksalen dieser Söhne des Cymbeline, kennt man keine Quelle; sie wird Shakespeare's eigene sinnvolle Erfindung sein. Ein Hof- und Kriegsmann Bellarius, der bei Cymbeline unschuldig in Ungnade gefallen ist, entführt beide Prinzen aus Rache in Wald und Einsamkeit, wo wir sie aufwachsen sehen, wo der Eine nachher seinen Stiefbruder Cloten erschlägt, und Beide als Unbekannte ihrem Vater in dem römischen Kriege gute Dienste leisten. Der dritte Bestandtheil, ein scheinbar völlig abgelegener und ungleichartiger Stoff, ist aus einer Novelle von Boccaccio (II, 9.) und einer englischen Nachahmung derselben in einer Schrift Westward for Smelts, die nach Steevens in einer (seither nicht wieder gesehenen) Ausgabe von 1603 existirte, entlehnt: in einzelnen Zügen steht Shakespeare's Behandlung dieses Theils bald der italienischen, bald der englischen Erzählung näher. In dieser Novelle wettet ein Ehemann gegen einen Wüstling auf die Treue seiner Gattin, wird durch listigen Trug von ihrer Untreue überzeugt und trägt einem Diener auf, die Frau zu ermorden. Auf ihre Bitten läßt sie der Diener am Leben und gibt bei dem Herrn vor, sie getödtet zu haben; sie nimmt in männlicher Bekleidung fremde Dienste, findet später (unter verschiedenen Verhältnissen in allen drei Bearbeitungen) den Betrüger wieder und reinigt ihre verleumdete Ehe. Diese Ge-

schichte, die auch schon in einem französischen Mirakelspiele eine frühe dramatische Behandlung erfuhr, hat nun Shakespeare an jene Theile von Cymbeline dadurch angeknüpft, daß er die verleumdete Frau zu einer Tochter Cymbeline's, ihren Gatten zu einem Pflegsohn desselben macht, mit dem sich Imogen eigenmächtig vermählt hat, obgleich sie von Vater und Stiefmutter ihrem Stiefbruder Cloten bestimmt war.

So wäre denn äußerlich eine Verbindung dieser verschiedenen Handlungen hergestellt; was aber in aller Welt für eine innere Beziehung zwischen denselben bestehen könnte, welche ideelle Einheit, die wir doch in allen Shakespeare'schen Werken behaupten, sie verknüpfen sollte, dieß läßt sich auf den ersten Blick kaum absehen. Selbst Coleridge vermißte im Cymbeline, gegen Lear gehalten, ein bestimmtes vorstechendes Object. Aber dieß fehlte vielen Shakespeare'schen Stücken, ohne daß dadurch ihr innerer Zusammenhang und ihre Einheit beeinträchtigt wurde; ja es scheint, daß gerade in solchen Stücken, wie in dem Kaufmann von Venedig, der bestimmte Sinn und Gedanke, in dem sie gearbeitet sind, desto vorstechender ist. So ist es auch im Cymbeline. Man darf nur seine Theile nach ihrer inneren Natur betrachten und auf die Motive zurückgehen, so wird man sogleich Figuren und Handlungen in eine feste Form zusammenschießen sehen, man wird den Gedanken erfassen, der sie zusammenhält, man wird, Gedanke und Ausführung vergleichend, zu immer helleren

Aufklärungen gelangen und ein Kunstwerk erkennen, dessen Umfang sich so erweitert, dessen Hintergrund sich so vertieft, daß wir es nur mit dem allervorzüglichsten vergleichen können, was Shakespeare geschaffen hat. Sehr wenige Beurtheiler haben dieß Stück so hoch gestellt; ich weiß aber auch keinen, der ihm Gerechtigkeit gethan hätte. Auf neue und aparte Ansichten nirgends versessen, freue ich mich immer, wenn mein Urtheil über die einzelnen Werke unseres Dichters im Einklang mit dem ist, das die Zeit und die allgemeine Meinung fest gestellt haben. Nur in diesem Einen Falle weiche ich weit von der herkömmlichen Schätzung ab. Dieß Stück hat ganz eigentlich kein Glück gehabt, indem es zu keiner größeren Gunst gelangte. Die Wette des Posthumus auf die Treue seiner Gattin scheint, wie die Geschichte der Helena in Ende gut Alles gut, viele Leser abgestoßen und dem Stücke entfremdet zu haben. Auf der Bühne ist es seltener gesehen worden. Die alten Commentatoren sprachen ihre Acht darüber aus. Johnson erklärte die Fiction für thöricht, die Begebenheiten für unmöglich, die Entwickelung für absurd, die Fehler des Dramas für zu augenscheinlich, als daß sie nachgewiesen werden müßten, zu groß als daß sie vergrößert werden könnten! Die Männer, die dann neuerdings unseren Dichter gegen solcherlei Urtheile in Schutz zu nehmen pflegten, gingen, auch sie, an diesem Stücke vorbei oder in seiner Beurtheilung fehl. Schlegel begnügte sich, es eine der wunderbarsten Zusammensetzungen zu nennen; Ulrici bezeichnete

es „wesentlich" als eine „Intriguenkomödie," und doch auch als eine „Schicksalskomödie"; irrte aber, als er dem Sinne desselben nachtrachtete, nach unserer Ansicht gänzlich vom Ziele ab. Die einzelnen Schönheiten des Werkes drängten sich wohl dem denkenden Leser auf. Wer wollte auch den romantischen Glanz von Imogen's Irrfahrt ableugnen, wer den reizenden Charakter dieses Wesens nicht bewundern, wer den Reichthum an phantasievollem und gemüthlichem Stoffe übersehen, oder den moralischen Großsinn verkennen, aus dem das Stück angelegt ist? Nur der gemeinsame Ziel- und Mittelpunkt aller der einzelnen Herrlichkeiten schien sich zu verbergen und man zügelte die Bewunderung mit Rückhalten und beschränkte sie auf das Einzelne, wie man mit Hamlet that, so lange der Schlüssel dazu nicht gefunden war.

Betrachten wir also den Inhalt der beiden Haupthandlungen noch einmal nach den bewegenden Ursachen derselben, um zunächst die handelnden Figuren näher kennen zu lernen, und durch sie alsdann dem geistigen Einheitspunkte unsers Drama's näher zu rücken.

Als die Söhne Cymbeline's noch Kinder waren, lebte an seinem Hofe ein treuer, ruhmvoller Kriegsmann, Belarius, der von dem Fürsten für die besten Dienste Gunst und Liebe geerntet hatte. Plötzlich traf den ganz Schuldlosen Cymbeline's Ungnade; Verleumdung strich ihn in der Gunst des Königs aus; zwei Schurken sagten mit falschem Eide von ihm aus, er sei mit den Römern in ver-

räthersischem Bunde. Cymbeline verbannt ihn und raubt ihm seine Güter. Der Soldat, im Dienste der Welt erwachsen, verwand es nicht gutwillig, daß er für Treue geschlagen wurde; er nahm die unverdiente Strafe für einen Freibrief zur Rache, entführte die beiden Söhne Cymbeline's mit ihrer Amme, heirathete diese und erzog die Knaben als seine eigenen Kinder im wilden Waldgebirge, in einer einsamen Höhle. Hier läutert sich der alte Krieger, der sonst dem Himmel nicht viele fromme Schuld gezahlt hatte, zu einem Einsiedler voll Milde, und er sucht dem Vaterlande in seiner Wildniß zwei würdige Königssöhne zu erziehen. Die gemachte Erfahrung hatte ihn belehrt, daß die hohen Bogen der Königsburg übermüthig gegen Gott und Natur machen, daß in dem weltlichen Treiben der Wucherei, des Ehrgeizes, der gleißenden Ruhmsucht, in den Höhen des Lebens, in Städten und Höfen, sich Niemand rein erhalten kann; daß die Kunst des Hofes in der Welt, wie sie einmal ist, gleich schwer zu lassen als zu bewahren ist, nicht leicht entbehrt werden kann, für das Heil der Seele gleichwohl besser ungekannt ist. Verbittert von der Verderbniß der Welt, glaubt er, dem undankbaren und schwachen Könige den größten Dienst zu thun, wenn er die Knaben davon frei und fern hält, zu einem frommen Naturdienste erzieht, sie an den Bildern der Natur vor den Gefahren der Welthändel warnt, wenn er ihnen die Süßigkeit des rückgezogenen und niederen Lebens ausmalt und den Käfer sicherer als den Adler preist. Die Knaben wach-

sen so in ihrer Einsamkeit in derselben Einfalt des guten Herzens auf, die in ihrer Schwester Imogen die Unnahbarkeit der guten weiblichen Natur mitten in den Gefährdungen der Hofwelt aufrecht erhalten hat; wahr, schlicht, unschuldig, Verächter des Geldes, von keinen unlauteren Gedanken und Begierden bewegt. Aber als sie reifer werden, regt sich in ihnen das männliche, das königliche Blut und drängt sie aus der Enge des Waldes nach Welt, nach Krieg und Thaten hinaus; sie sind wie der Käfer am Faden gehalten und möchten des Adlers Vollflug fliegen; der Käfig wird ihnen zu eng, in dem sie wie der Vogel ihre Knechtschaft besingen sollen; sie fürchten das leere Alter nach thatenlosem Leben, in dem ihnen nicht gestattet sein werde, auf eine reiche Vergangenheit zurückzublicken wie Bellarius; sie jagen nur was vor ihnen ohne Widerstand flieht, den edlen Kampf mit gleichen Gegnern, in dem ihre Phantasie schwärmt, haben sie nie kennen gelernt, die Probe der Tapferkeit nie bestanden; der richtigste Lebensinstinkt treibt sie hinaus nach den Prüfungen und Versuchungen des Lebens trotz ihren Gefahren, und es ist der Keim der schönsten Weisheit in ihnen, daß sie die Weisheit des Bellarius sehr am Orte für sein Alter, sehr unzeitig für ihre unbewährte Jugend finden*). Als getrieben von diesem doppelseitigen Geiste der Milde und der Kraft,

*) Die köstliche Stelle (III, 3), bis vor kurzem und, nach dem Traume eines Rausches von Macht und Freiheit, jetzt wieder eine treffende Inschrift auf unser deutsches Volksleben, lautet so:

der Bescheidenheit und des Ehrgeizes, der liebenswürdigsten Offenheit und des verwegensten Trotzes finden wir diese zwei „holdesten Gesellen der Welt“ von ihrem [illegible]gevater bezeichnet, und in ihren Handlungen bewähren sie sich so. Sie sind sanft, sagt Bellarius, wie Zephyre, die unter dem Veilchen hinsäuseln, ohne sein süßes Haupt zu schaukeln, aber wenn ihr königlich Blut aufbraust, wie der Sturm, der die Bergtanne beim Wipfel faßt und in das Thal beugt. So zeigen sie sich im Dienste des zierlichen Fidele weich, sorgsam, zart wie weibliche Wesen; der Eine zieht die Nägelschuhe aus, um ihn im Schlafe nicht zu stören; der Andere ist über dem Todtgeglaubten so bewegt, daß er nicht singen kann. Dann aber, als der Kriegslärm in ihre Nähe dringt, eilen sie ungestüm in den Kampf und retten mit Bellarius die verlorene Schlacht, die Drei gleich Dreitausend an Vertrauen und Muth. Auf den ersten Eindruck hin scheinen Beide im Charakter nicht unterschieden zu sein; bei näherem Zusehen ist es anders. Der ältere, zur Nachfolge bestimmte Guiderius, ist der männlichere

---

Aus Erfahrung
Sprecht ihr! Wir unbefiedert Armen schwangen
Uns nie noch weit vom Nest, und wissen nicht
Was draußen weht für Luft. Dieß Leben mag
Das beste sein, ist Ruh das beste Leben;
Süßer für euch, weil ihr ein schärferes kanntet,
Für euer steifes Alter passend; uns
Ist's der Unwissenheit Gefängniß nur,
Reifen im Bett, Verschluß für einen Schuldner,
Der nicht den Freiraum überschreiten darf.

unter Beiden. Gleich anfangs tritt er als der glücklichere Jäger auf. Als er mit dem rohen Cloten unbekannt zusammentrifft, als ihn dieser reizt, „wie er sich selbst vom Meere nicht würde anbrüllen lassen“, und ihn an seinem Leben bedroht, erschlägt er ihn ohne viele Umstände, gesteht es (beneidet von Arviragus) dem bestürzten Pflegevater, und später ohne Arg und Bedenken dem königlichen Stiefvater selbst, obgleich gewarnt von Bellarius, daß dieß Eingeständniß Folter und Tod bringen würde. So hastig zufahrend und aufbrausend zeigt sich Guiderius auch da, wo er in den Römerkampf eilen will, selbst ohne des Vaters Segen. Im Gegensatze zu ihm erscheint Arviragus überall zärtlicher, milder, gesprächiger und in der Wahl seiner Worte blumenreicher. Guiderius ist geneigt, von ihm zu glauben, er spiele ein feierliches Klageinstrument, eitel und knabenhaft, ohne Ursache. Wie er über dem todtgeglaubten Fidele der freundlichen Sage erwähnt, daß Rothkehlchen unbegrabene Leichname mit Moos und Blumen deckten, tadelt ihn Guiderius, daß er in mädchenhaften Worten mit so Ernstem spiele.

Die Geschichte von Bellarius' Prinzenraub liegt lange vor dem Anfange unseres Stückes; sie wird im Eingange vorübergehend erwähnt, und es wird sonderbar und unglaublich gefunden, daß Königskinder so schlecht bewacht, so lässig gesucht wurden, daß keine Spur sich davon wieder fand. Wir sehen aber nun sogleich eine zweite Geschichte mit dem dritten Königskinde vor unseren Augen vorgehen

und werden dabei so genau in die Bestandtheile und Verhältnisse des Hofes versetzt, daß wir einigermaßen begreifen, wie dieß Unbegreifliche früher geschehen konnte. Ein ganz schwacher König, gutmüthig, bei Schlaffheit leicht reizbar, aber fast unzurechnungsfähig aus Mangel an allem eigenen Willen, erscheint uns, beherrscht und eingenommen wie er einst von Verleumdern gegen Bellarius war, ebenso beherrscht von einem heuchlerischen Weibe, die er kürzlich in zweiter Ehe geheirathet hatte, ebenso eingenommen von ihr gegen seine Tochter Imogen und gegen seinen Pflegesohn Leonatus, zu Gunsten des Stiefsohnes Cloten, eines Geschöpfes, „zu schlecht, ihn schlecht zu nennen.“ Die Verblendung des Urtheiles des armen Königs wirkt jetzt wie damals. Um ihn her ist Alles gegen ihn und seine Verleiter gleichsam verschworen. Wie sich damals die Amme zu dem Raube bestechen ließ, so sind jetzt die Höflinge Alle in ihrem Herzen für Leonatus und Imogen, obgleich sie mit ihrer Zunge gegen Cloten in plumper Verachtung die groben Heuchler spielen. Die Königin verfolgt Imogen und ihren treuen Diener, sogar mit Gift, aber der Arzt, der ihr zu dienen vorgiebt, betrügt sie, um sie und ihre Mittel unschädlich zu machen. Niemand ist da, der es mit dem Könige und seiner neuen Familie ehrlich meinte, die gute Imogen aber hat Jedermanns Mitleid und Bedauern. Hätte auch sie mit ihrem Leonatus eine Flucht beschlossen, so sieht man wohl, daß alle Mittel bereit und

alle Wege offen ſtanden, um auch ſie ſo ſpurlos verſchwinden zu machen, wie einſt des Königs Söhne.

Die Heuchelei und die Verſtellung der Hofleute, das Gewebe von Hinterreden, Verfolgungen, von liſtigem Ungehorſam, von falſcher Treue und treuer Falſchheit, in das wir in Cymbeline's Hauſe hineinblicken, erklärt ſich, ſobald man auf die Hauptcharaktere ſieht, die dieſen Hof in Bewegung ſetzen. Die Königin wird uns von den Hofleuten als ein ſchlauer Teufel bezeichnet, der ſtündlich neue Complotte ſchmiedet, ein Weib, das mit ihrem Kopfe Alles niederdrückt. Die weitausſehende Abſichtlichkeit aller ihrer Schritte und ihre kalte Gewiſſenloſigkeit deckt ſich uns zugleich auf, wenn wir ſie vor ihrem Arzte ein lange fortgeſetztes Intereſſe an Kräutern und ihren Eigenſchaften heucheln ſehen, nur um zuletzt verdachtlos bei der Bereitung von langſam wirkenden Giften anzulangen. Herrſchſucht und Ehrgeiz ſetzen ihre Bosheit in Bewegung, die tiefſte Heuchelei aber ſoll dieſe ihre Triebfedern wie deren Wirkungen maskiren. Damit täuſcht ſie den glücklichen Inſtinkt der Imogen und ihres Arztes nicht, den argloſen Piſanio nur halb, den kopfloſen König bis zu dem unbedingteſten Vertrauen. Sie ſchürt des Königs Wuth an gegen Poſthumus und Imogen, ſie ſpielt in heuchleriſcher Freundlichkeit die Fürſprecherin der Verfolgten, kitzelnd wo ſie verwundet. Auch ſpäter legt ſie große Zärtlichkeit gegen Imogen aus, als des Königs Zorn über ihren Starrſinn ſtärker wird, aber auch dieſer Zorn iſt ihr Werk. Ihren rohen

Sohn Cloten mit Imogen zu vermählen, um ihm den Thron und sich die Herrschaft zu schaffen, war nur ein erster Gedanke bei ihr; sie durchsieht in weiblicher Scharfsicht bald die Festigkeit des Bandes zwischen Imogen und Leonatus; sie stellt ihr daher nach dem Leben; es ist ihr lieb, von ihrer Flucht zu hören. Ihr Ein und Alles ist, zu herrschen; der eigene Sohn ist ihr dazu nur das nothwendige Werkzeug. Sie wünscht darum des Königs eigenen Tod; ja, sie sinnt auf ein langsames Gift, an dem er verschmachten soll, während ihn die zärtlichste Pflege und Sorgfalt mit falschem Scheine berücken sollte bis zuletzt! Und doch stand ihr der Lebende so wenig im Wege! Sie vermochte Alles über ihn, im Hause und im Staate. Sie verleidete ihm die liebste Tochter, verbannte den Pflegesohn, an dem er eine Stütze gehabt hätte; sie darf den König kränken, und er kauft ihr ihr Unrecht ab, nur um gut Freund mit ihr zu bleiben; sie ist es, die den römischen Tribut aufkündigt, obwohl Treue und Dank dem Cymbeline, der dem Cäsar persönlich verpflichtet war, geboten, ihn fortzuerlegen, und ihn darum nachher bewegen, auch trotz des Sieges ihn freiwillig wieder zu bezahlen. Der König ist trostlos, als sein Weib bei dem Ausbruche des Krieges krank ist, so sehr war sie Mann gegen ihn. Als ihm kund wird, daß sie nur die Größe, nicht ihn geliebt, daß sie seinem Leben nachgestellt, daß sie über ihres Sohnes Verschwinden, weil dieß alle ihre Laster zwecklos gemacht, dem Wahnsinne und dem Tode verfallen sei, so muß er gestehen, daß

er ihr ihre Laſter ſelber nicht geglaubt hätte außer in ihrem Tode, und mit einem Ausſpruche, der ihre vollkommene Falſchheit und Heuchelei ebenſo charakteriſirt, wie ſeine rührende Schwäche, ſagt er: es wäre laſterhaft geweſen, ihr zu mistrauen.

Zu dieſem Schreckbilde von geſcheidter Bosheit und Verſtellung iſt ihr Sohn Cloten ein Gegenſtück an verſtellungsunfähiger Rohheit und dummgerader Plumpheit. Eine äußere Geſtalt wie der königliche Leonatus, wenn man den Kopf hinweg denkt, iſt er innerlich deſſen reiner Gegenſatz; gegen dieß Meiſterſtück von Mannesbildung ein nicht fertig gewordener Menſch; gegen den armen Pflegeſohn voll natürlichem Adel des Weſens und voll von der Gelaſſenheit des ächten Selbſtgefühls ein Prinz von der niedrigſten und gemeinſten Natur, voll von dem brutalen Hochmuthe, der ſelbſt in dem Hochgeſtellten die Züge des Bauernſtolzes annimmt; ein Körperklotz ohne Seele, deſſen polternde und ſprudelnde Sprache die Leerheit ſeines Kopfes und die Rohheit ſeines Gemüthes zugleich ausdrückt. Ein tölpelhafterer Werber um die ſüße Imogen war nicht wohl aufzuſtellen. Wie oft er Rath hält mit ſeinem Spiegel, wie eingenommen er von ſich und ſeinem Range iſt, wie geſchickt ihn die Mutter anſtiftet, gefällige Ständchen zu bringen, er muß es doch ſelbſt geſtehen, daß er den Liebesprozeß nicht verſteht; und wir überzeugen uns davon ſelbſt, wenn er die treuen Frauen der Imogen ſo plump beſtechen will, wenn er ſeine einſtudirten Zureden

bei ihr ſelber anbringt und die Geduld des ſanfteſten Geſchöpfes zu Ende bringt. Zu grobköpfig zum Verleumden verunglimpft er ihren Leonatus, um ihn ihr zu verleiden, und muß dafür hören, daß ſie ihn für zu niedrig hält, nur deſſen Knecht zu ſein. Von dieſem Augenblicke an treibt ihn der gekränkte Hochmuth zu blinder Rache; er geht auf Ränke aus wie ſeine Mutter und ſucht, immer gleich ungeſchickt und dünkelhaft, den Piſanio ſich zu gewinnen; er will Leonatus tödten, der Imogen die äußerſte Schmach anthun und ſie dann verſtoßen. Er weiß, daß ſeine Mutter Herrin über Cymbeline iſt, und wagt daher Alles. Den perſönlichen Zuſammenſtoß mit Leonatus fürchtet er nicht; er iſt zu unerfahren, um eine Vorſtellung von Gefahr und ein Maas ſeiner und fremder Kräfte zu haben; mit dem Urtheile entgeht ihm der Sinn der Furcht. Dazu macht der Haß ihn blind, die dumme Einbildung läßt ihn kecke Bravaden ausſtoßen, die Verwöhnung macht ihn an ſein Heldenthum glauben. Wenn er die Nächte durch in ſchlechter Geſellſchaft unter Fluchen und Schwören ſpielte, ſchlug er wohl dem Mitſpieler die Kugel auf den Kopf, und das trugen die Hofleute gemeinhin, ohne Genugthuung zu fordern, und wenn ſie einer forderte, weigerte er ſie dem Unebenbürtigen. Das gab ſeiner rohen Händelſucht wie ſeiner Einbildung Nahrung; geht doch Poſthumus ſelber einmal ſeinem Degen aus dem Wege; er würde ihm mit derſelben Dummdreiſtigkeit begegnet ſein, mit der er dem viel jüngeren Guiderius begegnete, dem er erliegt. Man

hat diesen Charakter obsolet genannt; ich weiß nicht, ob er nicht, stark gezeichnet wie er ist, der ewige Typus des in Nichtigkeit aufgewachsenen und zu rohem Dünkel erzogenen Mannes der Privilegien, des Adels, des Hofes sein wird. Sein Abbild muß man unter dem Offizierstande suchen; dort wenigstens hatte es Miß Seward nach einem ihrer Briefe genau getroffen. In einem Capitaine ihrer Bekanntschaft fand sie ganz die nichtssagende Finsterheit des Gesichts, den unsicheren Gang, das Herausplatzen der Rede, die geschäftige Unbedeutendheit, die fieberischen Anfälle von Muth, die eigensinnige Mürrischkeit, die launische Bosheit und selbst die gelegentlichen Streiflichter von Verstand unter Wolken von Thorheit, Eigenschaften, die allerdings ganz in der Anlage dieses Charakters gegeben sind.

Mitten aus dieser so beschaffenen Hofwelt, neben diesen nichtigen, bösartigen, rohen Gebietern und unter den heuchelnden Geschöpfen, die sie umgeben, heben sich nun zwei Figuren ab, auf die der ganze Glanz und Preis einer vollendeten Menschheit geworfen zu sein scheint. Nirgends, in keinem seiner Stücke, hat Shakespeare so ideelle Gestalten gleich auf der Schwelle des Einganges so nachdrucksvoll angekündigt. Der Pflegesohn Cymbeline's, Leonatus Posthumus, ist der Sohn eines Sicilius, der mit Ruhm dem Könige Tenantius, dem Vater Cymbeline's, gedient hatte. Zwei ältere Brüder des Leonatus fielen für das Vaterland, der Vater folgte ihnen nach, in Gram gestorben; die hinterlassene Wittwe gebar den Posthumus nach

des Vaters Tode und ſtarb über der Geburt. So durch die Verdienſte ſeiner Familie mehr als Bellarius dem Throne und Hofe empfohlen, iſt es Leonatus noch mehr durch ſeine perſönliche Bedeutung. Er lohnte die Erziehung mit frühreifer Bildung und ſteht in friſcher Jugend als Beiſpiel einer vollkommenen Männlichkeit da. Ohne daß wir ſelber noch den Handlungen des Jünglings, den thatſächlichen Beweiſen ſeines Werthes nachſpähen, hören wir aus dem Munde der Hofleute gleich am Eingange ſeinen faſt übertriebenen Preis, und haben wenigſtens den redenden Beweis von der allgemeinen Achtung, in der er ſteht, die ſelbſt den Neid entwaffnet hat. Sie ſagen, er gälte der Jugend als ein Muſter, den Reiferen als ein Spiegel, den Alten ſei er ein Kind, das Greiſe wie Thoren gängelte. Sie bezeichnen eine vollendete Harmonie ſeiner Natur, indem ſie ihn ohne Gleichen nennen an innerem Werth und äußerer Schönheit. Nicht der beſtochenen Imogen allein ſchien er das Antlitz Jupiters, die Schenkel des Mars, die Füße des Mercur, den Arm des Hercules zu haben, auch Jachimo ſagt, er ſäße unter Menſchen wie ein herabgeſtiegener Gott. Derſelbe Mann nennt ihn in der Stunde ſeiner Reue „den Beſten von Allen unter den Seltenſten aus der Zahl der Guten"; ſeine Ruhe vergleicht er der der Tugend ſelbſt; und auch die boshafte Königin ſcheint die Weisheit anzuerkennen, die ihn Maas und Geduld gelehrt. So lobt dieſen Mann jede Zunge, was ihn aber am höchſten hebt, iſt die Wahl der Imogen. Denn ſie iſt als Weib

fast noch vollkommener als Er als Mann, obwohl sie ihn weit über ihre eigene Höhe schätzt. In köstlicher Bescheidenheit schiebt jedes von ihnen den Preis dem andern zu; ich tauschte, sagt Leonatus zu Imogen, mein armes Selbst gegen dich aus zu deinem so unendlichen Verluste; und sie nennt ihn vor ihrem Vater einen Mann, der jeder Frau werth sei, und sie fast um den ganzen Preis überzahle! Sie wie Er erscheint in Aller Augen als der Phönix ihres Geschlechtes, als die Unvergleichliche der Zeit. Wie Er mit den Götterbildern verglichen wird, so findet sie selbst der Menschenverächter Jachimo als einen himmlischen Engel, und Bellarius möchte sie beim ersten Anblicke für eine Gottheit, eine Fee oder ein irdisches Wunderbild halten; den Göttergestalten entsprechend, denen sie den Posthumus vergleicht, könnte dieser sie Hebe und Psyche zugleich nennen. Der Eindruck, den sie auf Bellarius' Söhne macht, die den scharfen äußeren Sinn des Wilden mit dem Zartgefühle und Urtheile des Gebildetsten verbinden, ist der eines Wesens voll bezaubernder Huld und Unschuld. Dem rohen Cloten scheint sie von allen Frauen das Beste zu besitzen, und Lucius, dem sie als Page dient, findet, daß Niemand einen Diener habe so gut, so pflichtgetreu, so fleißig und aufmerksam, so treu, geschickt und weiblich pflegsam.

Dieses seltene Paar nun hat sich ohne Wissen der Eltern Imogen's in Jupiters Tempel vermählt; die Königstochter, in einem Abscheu ihrer ganzen Natur vor Cloten, übergab sich dem verwaisten Pflegebruder, mit dem sie den

Thron von Britannien zu ſchmücken meinte; ſie warf den Weih weg und wählte den Adler. Sie haben einen eigenmächtigen Ehebund eingegangen, wie Romeo mit Julie, wie Othello mit Desdemona. Aber welche andere Naturen thun hier dieſen Schritt, unter welchen anderen Verhältniſſen und mit wie anderem Verhalten! Aus den Zügen dieſer Charaktere, aus den Zügen der Geſchichte ihrer Liebe ahnen wir ſogleich, daß hier ganz anders befeſtigte Seelen ein zwar gewagtes Schickſal ganz anders ſteuern werden, als der heftige Romeo, als der finſtere Othello. Kein friſcher Sturm von Leidenſchaft hat den Leonatus zu Imogen, wie Romeo zu Julie, getragen; ſie waren miteinander aufgewachſen, er ward ihr „Anbeter" aus Ueberzeugung und langem Umgang, es iſt eine langſam gezeitigte und längſt reife Liebe, die ſie vereinigt; der Schritt zur Vermählung war eine Nothwehr gegen den Ehrgeiz der Stiefmutter; Imogen hat als die Thronerbin auf einen würdigen Ehegenoſſen zu denken; verwaiſt mitten in ihrer Familie, ihrer Brüder beraubt, ſucht ſie mit klaren Sinnen nach einer Stütze für ſich und für das Land; in Cloten's Annahme hätte ſie mehr gethan als die kindliche Pflicht, und weniger als die patriotiſche verlangte. Die eingegangene Ehe zu verheimlichen, fühlen Beide keinen Grund in ſich; der König, in's Herz dadurch getroffen, verbannt den Gatten und beſtimmt die Tochter dem Gefängniß. Keine Widerſetzlichkeit, kein Entführungsgedanke, keine Verzweiflung oder kleinmüthiges Verzagen, keine Verwünſchung und Unge-

duld, bei Keinem von Beiden. Sie weicht des Vaters Zorn, sie heißt den neuen Gemahl von dannen ziehen, sie fügt sich darein, das stündliche Ziel erzürnter Blicke zu sein; aber ihr Trost ist sein Leben und ihre Treue; sie behält gewissenhaft dem Vater ihre heilige Kindespflicht vor, aber über ihren Bund soll sein Grimm keine Macht haben. Sollte es dem angebeteten Leonatus irgend schwerer geworden sein, seine Imogen, als einst dem Bellarius, des Königs Söhne zu entführen? Er denkt daran nicht. In der edelsten Fassung des Gemüthes nimmt er innigen aber raschen Abschied; den Abgehenden fällt der rohe Cloten an, reizt ihn und fordert ihn; er konnte ihn im gerechten Zweikampfe, im Stande der Abwehr erschlagen; er thut es nicht; er läßt nicht einmal seine Geduld von ihm verwunden und geht verächtlich, spielend an ihm vorüber. In Italien lebt er ruhig bei seinem Gastfreunde in stolzer Geduld; er thut nichts, den König zu versöhnen oder zu gewinnen; er wartet, daß auf diesen Winter Sommer folgt, denn er ist der unverbrüchlichen Treue seines Weibes für alle Zukunft sicher; er sieht sie für ein unverdientes, unschätzbares Geschenk der Götter an, und überläßt es ihnen vertrauend, ihm ihr Geschenk auch zu erhalten. In ähnlicher Stimmung bleibt auch sie zurück. Wie tief ihr Schmerz um ihre Trennung geht, sie duldet auch das Unduldbarere noch, die lästige Zudringlichkeit ihres groben Bewerbers; keine Verbitterung faßt sie an; ja das entschwundene äußere Glück ersetzt sie sich durch die innere

Seligkeit des süßesten Gedankenlebens, in dem sie mit ihrem Leonat verbunden bleibt.

Wie reizvoll hat uns der Dichter in dieß Gemüths- und Phantasieleben hineinblicken lassen! Im Augenblick des Abschiedes, wo der größere Schmerz sie stumpf macht gegen ihres Vaters Zorn, ankert sie in selbstvergessenem Harm auf dem scheidenden Gatten; sie vergaß was sie sich ausgedacht hatte zu thun und zu sagen. Sie hatte einen Kuß zwischen zwei beschwörende Worte setzen und ihm einen Eid abnehmen wollen, daß die italischen Schönen ihre Liebe nicht beeinträchtigen sollten; sie wollte ihm sagen, zu welcher Zeit sie für ihn betend im Himmel sein würde; zu welchen Stunden er ihr in frommen Gedanken begegnen solle. Wie er weg ist, schickt sie ihm den treuen Diener nach, den Er in ähnlicher Sorglichkeit der Vereinsamten zurücklassen wollte; er soll das Letzte von ihm hören und sehen, obgleich er ihr darin nicht genug thun kann; sie rechnet ihm vor, wie viel weiter ihr sehnsüchtiger Blick ihn verfolgt haben würde. Nachdem er weg ist, ist sie nur mit ihm, „der obersten Krone ihres Grames" beschäftigt; wenn ihr Gesellschaft gemeldet wird: „wer mag das sein? Pfui!" — sie fühlt sich in ihrer Einsamkeit am Glücklichsten. Wenn sein Name genannt wird, Nachrichten von ihm kommen, wechselt sie ihre Farbe in freudigem Schreck. Seine Briefe trägt sie an ihrem Herzen. Ehe sie sie öffnet, betet sie in rührend holder Freude um gute Neuigkeiten, von seiner Liebe, Gesundheit, Zufriedenheit, nur nicht Zufriedenheit

mit ihrer Trennung. Betend, wie ſie es ihm ſagen wollte, geht ſie um Mitternacht mit der Erinnerung an ihn, mit einem Kuß auf ſein Armband, zu Bette; des Nachts weint ſie an ihn gedenkend zwiſchen einem Glockenſchlag und dem anderen.

Imogen iſt oft und mit Recht als das lieblichſte und kunſtloſeſte weibliche Weſen gefunden worden, das Shakeſpeare geſchildert hat. Ihre Erſcheinung breitet Wärme, Duft und Glanz über das ganze Drama. Wahrer und einfacher als Portia und Iſabella, iſt ſie ſelbſt idealer. In der harmoniſchſten Miſchung verbindet ſie äußere Anmuth mit ſittlicher Schönheit, Beides mit friſcher Unmittelbarkeit des Gefühls und der hellſten Klarheit des Verſtandes. Sie iſt die Summe und der Inbegriff der ſchönen Weiblichkeit, wie ſie zuletzt des Dichters Ideal war. Man kann zweifeln, ob in aller Dichtung ein zweites ſo reizendes Geſchöpf in ſo treuer Naturwahrheit geſchildert ſei. Dabei iſt das Gemälde ausgeführt, wie es ſonſt nur der breitere Raum der erzählenden Dichtung geſtattet. Imogen iſt neben Hamlet der detaillirteſte Charakter in Shakeſpeare's Dichtung; die Züge ihres Weſens ſind kaum zu erſchöpfen; der Dichter entſchädigt mit dieſem ausgemalten Bilde eines Weibes dieſer naiven Art für die vielen Skizzen, die er von ähnlichen Naturen in den Dramen dieſer Periode nur umriſſen hat. Wenn er uns in Imogen's Schlafzimmer verſetzt, ſo iſt es ſo lebendig, als ob wir die Atmoſphäre ſinnlich empfänden. Nicht allein, daß uns

ihre äußere Schönheit genannt und geſchildert iſt, wir ſehen auch, ſchon in der Lectüre, die anmuthigen Bewegungen, die ihr ſo wohl ſtehen, wir werden mit allen ihren Begabungen bekannt: wie ſie ſchön ſingt, wie ſie würzig kocht, als ob ſie Jmogen's Krankenwärterin wäre, wie ihr Putz ſie zierlich kleidet, daß er der Neid der Götterkönigin iſt. Aber über dieſe äußeren Eigenſchaften weit hinweg geben ihre inneren Vorzüge. Und dieſe uns klar zu machen, iſt darum für uns ein Hauptgeſchäft, weil dieſes der Hauptcharakter des Stückes iſt, der zu deſſen Sinn auf dem Hauptwege hinleitet.

Der Grundzug dieſer Natur, der ſich in den wunderbar verſchiedenſten Lagen, in die der Dichter Jmogen gebracht hat, überall und immer wieder bewährt, iſt ihre geiſtige Friſche und Geſundheit. In der ungetrübteſten Klarheit des Sinnes, in der unbefleckteſten Reinheit des Gemüthes ſpiegelt ſich jedes äußere Verhältniß unverzerrt und unverzogen in Jmogen's Jnnerem wieder und jeder Anforderung gegenüber bewegt ſie ſich mit dem richtigſten Inſtinkte einer eben ſo ſinnigen als practiſchen Natur. Reich an Gefühl wird ſie doch niemals empfindſam, reich an Phantaſie niemals phantaſtiſch, voll wahrer, ſchmerzlich inniger Liebe nie von krankhafter Leidenſchaft berührt. Der mächtigſten Bewegungen ihrer Seele iſt ſie Meiſter, die Faſſung liegt neben ihren ſtärkſten Erregungen, und hinter den Ergüſſen ihrer heftigſten Gefühle die taktvollſten Handlungen, ſelbſt wo es kühne Entſchlüſſe gilt. Wir haben

geſehen, wie unbekümmert und ohne Gewiſſenszweifel ſie den großen Schritt ihrer Vermählung that, nachdem ſie die Unvermeidlichkeit erkannt hatte. Wir haben geſehen, wie beſonnen ſie die Pflicht zwiſchen Vater und Gatten wog, wie ſtill gefaßt ſie ſich in die Nothwendigkeit der Trennung fügte. Mit eben dieſer Ruhe erträgt ſie die Folgen dieſer Trennung. Ausgeſetzt dem Zorn des Vaters, der Falſchheit der Stiefmutter, dem Dringen des rohen Cloten, erduldet ſie Alles in jener Gemüthsruhe der glücklichen Frauennatur, die ſich unangenehme Gedanken fern zu halten, in freundlichen Erinnerungen die drückende Gegenwart zu vergeſſen weiß. Die Leute ihrer Umgebung, Piſanio, die Edeln des Hofs beklagen ihre gequälte Lage, ſie ſelbſt klagt kaum je darüber; erſt als ſie vor Cloten weggeflüchtet iſt, überſieht ſie, wie ſchwer der Druck ſeiner Belagerung auf ihr gelaſtet hatte. Kein böſes Wort gegen Vater oder Mutter kommt über ihre Lippe, vor einem Dritten auch kein böſes Wort über ſie; in ihres Vaters Seele thut es ihr ſelbſt weh, als die Rabenmutter geſtorben iſt, die ihr nach dem Leben geſtellt hatte. Sie trägt Kränkungen nicht nach, und Leid und Laſten nicht übermäßig ſchwer. In dieſer harmloſen Natur haften üble Eindrücke nicht allzu lange und ſie plagt ſich nicht mit zu vielen Bedenken; ſie lebt im Zuge des beneidenswertheſten Inſtinktes, nicht in der Ueberlegenheit eines männlichen Geiſtes wie Portia, ohne die Blödigkeit Cordeliens, ohne den gedankenloſen Unbedacht Desdemona's, ohne Julia's

leichteres Blut. Von Natur aus heiter, frohsinnig, unbefangen, zum Glück geboren, zum Tragen geschult, hat sie nichts von einer wühlenden Leidenschaftlichkeit in sich, die ihr ein tragisches Loos weissagen, die sie selbst geschaffenem Unheil verloben könnte. Man sehe sie am Ende des Stückes, wo sie lange Leiden und schwere Enttäuschungen von sich schüttelnd schnell dem glücklichsten Wohlgefühle wiedergegeben ist, wie bald sie gegen ihre Brüder neckisch und muthwillig wird, wie ihre Augen leuchtend umgehen und zu jedem anders sprechen: und man fühlt, daß dieß Wesen in jede Lage geschickt, jeder Prüfung gewachsen, jedem Verhältniß sein Recht anzuthun von der Natur wunderbar ausgestattet ist.

Die Prüfungen bleiben nicht aus. Es kommt die Stunde an sie, wo der Verleumder (Jachimo) sie an ihres Posthumus Treue zweifeln macht, wo der Versucher ihre eigene Ehre angreift. Ihren Argwohn gegen Posthumus zu wecken ist nicht leicht. Bei Jachimo's ersten Andeutungen denkt sie an Krankheit; erst da er sehr deutlich wird, glaubt sie sich vergessen; dann will sie in stummen Schmerz versunken nichts weiter hören. Jachimo muthet ihr an, sich zu rächen, ohne noch zu sagen, welche Rache er meine; aber gegen Posthumus hätte Imogen keine Rache. Nicht etwa darum, daß sie in ihrem Taubensinn keine Aufwallung des Blutes anwandelte, o nein! als sie den Pisanio im Verdacht des Mordes hat, ruft sie alle Flüche auf diesen herab, die die tolle Hecuba über die Griechen schleu-

derte und legt die ihren hinzu; aber gegen Posthumus hätte sie keinen. Hierauf, da Jachimo seinen Racheplan angibt, findet sie sich schnell über seine Absicht und aus der Verwirrung ihrer Gedanken zugleich zurecht; ihr erstes Wort ruft den Pisanio herbei, den Jachimo in seinem Zwecke entfernt hatte; sie beginnt in dem köstlichsten Takte und in der Entschlossenheit der Unschuld mit sichernden Handlungen, ehe sie dem erzürnten Herzen die Worte der Abwehr und Schmähung leiht. Und wieder, wie Jachimo seine ernstliche Versuchung blos für eine verstellte Prüfung ausgibt, glaubt sie ihm, der ihr von Posthumus als ein Ehrenmann empfohlen ist, auf sein Eines Wort, nimmt ohne Nachgefühl den Stachel aus ihrem Herzen und findet rasch den Anstand und die Höflichkeit gegen den Gast und den Freund ihres Mannes wieder. Weitblickende Menschenkenntniß ist dem Weibe dieser Naturart nicht eigen; die Königin, die tiefe Heuchlerin, die sie täglich um sich hat, kennt Imogen, nachdem sie sie einmal durchschaut hatte, für immer; aber dem Fremden gegenüber verharrt sie in ihrer Harmlosigkeit ohne Arg. Sie nimmt das Böse über Posthumus etwas schwergläubig auf, leichtgläubig gern das Gute über ihn; sie fühlt nichts Verletzendes in der Prüfung, selbst wenn sie sie von Posthumus angelegt dächte, aber sie denkt überhaupt nicht darüber; sie glaubte ihn einen Augenblick abtrünnig, jetzt weiß sie daß er ihr treu ist, nun ist Alles gut und für sie kein Grund mehr zum Grübeln.

Wir sehen, die Versuchung ihrer Treue prallt macht-

los an ihr ab; die Wälle ihrer Ehre sind ganz mühelos vertheidigt; wie ihr bis dahin der Angriff auf sie undenkbar war, so müßte er es dem Meister der Verführung hinfort selber sein. Der Dichter schildert uns aber eine fortdauernde Belagerung des vereinsamten Wesens und er zeigt uns zugleich das Palladium, das dessen Uneinnehmbarkeit verbürgt. Wir sehen sie wieder am Abend nach Jachimo's Besuche, bis Mitternacht lesend, bedacht um vier Uhr schon wieder aufzustehen. Sie las die Mythe von Philomele, bis zu der Stelle, wo sie sich dem Verführer Tereus ergibt. Diese Geschichte und die Erfahrung des Tages liegen ihr nur dunkel im Gemüthe, indem sie ihr kurzes Gebet spricht, sich dem Schutz der Götter empfiehlt und bittet, sie vor Feen und Versuchern zu bewahren. Sie schläft dann ruhig ein; ihre Phantasie ist nicht aufgeregt: ihr gesundes Blut ist nicht rasch zu sinnlichen Aufwallungen; selbst ihrem Geliebten pflegte sie oft auch erlaubte Liebkosungen mit rosiger Sittsamkeit zu wehren. Pisanio rechnet es ihr als einen Ruhm an, daß sie mehr götter- als weibergleich Stürme bestehe, die manche Tugend besiegen würden. Aber sie selbst hätte nicht den Sinn, die Abwehr dieser Stürme sich irgend als ein Verdienst auszulegen. Vollends wenn die Abwehr Cloten's damit gemeint wäre! Und doch ist es dieser, dessen „Belagerung" sie endlich aus der Ruhe ihrer passiven Vertheidigung herausreißt und zu einem förmlichen Ausfall reizt. Aber freilich nicht durch einen Versuch auf ihre Treue. Nur da er es wagt, ihr in's

Angeſicht ihren Poſthumus mit rohen Schimpfworten zu verunglimpfen, da regt ſich ihr die Galle, die ihr nicht fehlt, da verliert ſie Geduld und Ruhe, vergißt der Frauenſitte und weiſt ihn mit herben Schmähungen erbittert zurück; denn ſie wüßte auch Ruhe und Freundlichkeit nicht zu erkünſteln, wenn ihr einmal die Empörung im Herzen ſitzt. Mit dieſer Einen Selbſtvergeſſenheit ruft ſie nun neue und härtere Prüfungen auf ſich herab. Cloten ſchmiedet nun Plane gegen ihre Ehre und ihres Poſthumus Leben. Eine täuſchende Ausſicht wird ihr gegeben, den heimgekehrten Gatten in Wales zu treffen. Nun, nach dieſen Beſtürmungen, nach dieſem offenen Zerwürfniß mit Cloten, in überreizter Sehnſucht, vergißt ſie plötzlich der Rückſicht auf die Eltern und rüſtet ſich ohne alles Bedenken, den Hof zu verlaſſen; ihre ungeſtümen Fragen nach dem Einen Gegenſtande ihrer Gedanken drängen ſich, eine wichtiger als die andere, und die letzte immer die drängendſte; ihre Freude, ihr Entzücken, ihre Sorgloſigkeit um die Folgen dieſes begehrten Wiederſehens ſind gleich groß. Wenn wir die Stärke ihrer Liebe vorher nicht aus ihrer geſetzten Ruhe erkennen konnten, ſo müßten wir ſie jetzt aus dem Uebermaas ihrer ſtürmiſchen Sehnſucht erkennen. Wir würden zweifeln, ob wir daſſelbe ſtillruhige Weſen vor uns hätten, wenn nicht die Vorſicht und Bedachtſamkeit, mit der ſie die heimliche Reiſe rüſtet, uns bewieſe, daß ſie auch jetzt noch dieſelbe Beſonnene iſt wie früher.

Aus der Höhe der glücklichen Hoffnung auf ein Wie-

verſehen mit Leonatus ſoll ſie in die Tiefe des Jammers geſtürzt werden. Sie muß erfahren, daß ihr Gatte ſie für treulos hält und ſeinem Diener ſie zu tödten befahl. Dieß zu leſen, zerſchneidet ihr das Wort in der Kehle. Nicht aber bleibt ſie, wie Desdemona Othello gegenüber, ſtumm und verſtockt; bald findet ſie die rührenden Klagen und Betheuerungen, die für Piſanio die Beweiſe ihrer Unſchuld ſind. Sie denkt an Jachimo's Verleumdungen zurück, ſie hält ſie nun für wahr. Zu denken, daß er auch ſie bei Poſthumus verleumdet haben könne, wie ihn bei ihr, dieß ginge weit über ihre Vorſtellung von der Größe menſchlicher Bosheit hinaus. Den unmenſchlichen Befehl des Gatten kann ſie ſich nur erklären, wenn ſie ihn treulos von ihr abgefallen denkt; bis zum Sterben gehorſam bietet ſich das Lamm dem Schlächter willig zum Opfer dar. Da ihr Piſanio Mitleid zeigt, ihr Hoffnung gibt, daß Alles auf Misverſtändniß, auf Verleumdung beruhe, richtet ſich ihre gedrückte Seele ſchleunig wieder empor. Ihr Verſtand hat nichts, den Grauſamen zu rechtfertigen, ihr Gemüth wehrt ihr in dunklem Gefühle die Verzweiflung ab. Auch jetzt wandelt ſie keine Regung der Rache oder des Haſſes an; ſie hat nur Sinn für den Gedanken ihn wiederzuſehen und ihn zu retten, denn ſie glaubt an ſeine Reue. Die gute Seele fühlt nur Mitleid mit dem Verfolger, die Gekränkte Bedauern mit dem Kränker. Sie beſinnt ſich, daß die Verräther in ſolchen Fällen ſchlimmer daran ſind als die Verrathenen, daß Reue ihn anfaſſen werde, wenn er an ſeiner

jetzigen Verführerin erst gesättigt sei; daß ihn dann die Erinnerung quälen werde an sie, die so viele fürstliche Freier abgewiesen habe um ihn, und daß er dann erkennen werde, dieß sei kein gewöhnliches Thun sondern ein seltener Zug gewesen. Der Leser wird fühlen, wie tausendkünstlerisch hier wieder der Dichter unter gegebenen Verhältnissen und Seelenlagen einen Fehler in die reizendste Tugend kleidet? wie in diesem Augenblicke, wo Imogen im Eifer mit dem lieben Sünder rechtet, in diesem Eigenlobe der köstlichste Duft liegt, weil das verletzte reinste Selbstgefühl, die gekränkte tiefste Empfindung, die verschmähte hingegebenste Liebe aus ihm spricht?

In dieser Lage der Verzweiflung ist sie immer gleich gefaßt und muthig, jedes Mittel zur Wiedervereinigung mit ihm zu ergreifen bereit, wenn es auch Gefahr, nur nicht Tod für ihre Sittsamkeit ist. Sie will auf Pisanio's Rath den Gatten in Rom aufsuchen, den Hof, die Eltern, England verlassen, in Männertracht in Lucius' Dienste gehen. Der Dichter läßt sie wie seine Julia, seine Portia, Viola, Rosalinde, Jessica, Pagenkleider anlegen, ein Lieblingseffect der damaligen Bühne, zu dem die Sitte einlud, daß die Frauen von Knaben gespielt wurden. In diesem Falle ist die Verkleidung von ganz besonderem Reize, weil Imogen mit dem weiblichen Kleide die weibliche Natur abzulegen ganz unfähig ist. Pisanio heißt sie Schüchternheit und Zartgefühl aufgeben, „der Frauen Begleiterinnen, ja richtiger der Frauen liebliches Selbst.“ In

dieſen Worten iſt das weibliche Weſen Imogen's ganz umſchrieben. Und eben dieß Weſen ſoll ſie nun vertauſchen mit Keckheit, ſoll zänkiſch werden wie ein Wieſel, ſchnell in Antworten, fertig im Spotte, wie alle jene Roſalinden ſind. Das unternimmt ſie, aber es auszuführen vermag ſie nicht. Glücklich, daß ſie auf ihrer Mannesfahrt nur auf die jungfräulichen Brüder in der Höhle und auf den „heiligen" Lucius ſtößt, ſonſt hätte ihre Schüchternheit und zartes Weſen frühe ihr Geſchlecht verrathen. Vergißt ſie doch zuletzt, im weiten Kreiſe des Lagers, als ſie ihren Poſthumus wiederſieht, im unbewußten Drange der Gefühle ihre Männerrolle plötzlich und verräth ſich ohne Beſinnen.

Wie entzückend iſt ſie in der Höhle ihrer Brüder, da ſie unerwartet auf dieſe „freundlichen Geſchöpfe" trifft, die ihrem Weſen nach noch mehr als nach dem Blute ihre Geſchwiſter ſind! So reizende Idyllen, wie dieſe Scenen, ſind wohl nicht wieder geſchrieben worden; dieſe Auftritte, ſagte Schlegel, könnten eine ganz erſtorbene Einbildungskraft neu zur Poeſie beleben. Sie kommt verirrt, entkräftet in die leere Höhle, ißt, betet für die Bewohner und will für ihre Nahrung Geld zurücklaſſen, da wird ſie überraſcht von den Einſiedlern, die ſie aufnehmen mit ihrer natürlichen Freude an allem menſchlichen Weſen, bald ſich bezaubert fühlen von dem Reiz ihrer Erſcheinung, dann noch wärmeren Antheil an ihr nehmen, nachdem ſie mit ſcharfem Sinne ihr abgemerkt, wie Gram und Geduld ihre Wur-

zeln in ihrem Gemüthe — in demselben, noch immer zum Ertragen starken Gemüthe — zusammenschlagen. Aber auch sie ihrerseits fühlt sich eben so mächtig angezogen. Unter so guten Menschen hätte sich ihr Gram bald gelindert, ja sie hätte ihren Weg zu Lucius, zu Posthumus vielleicht vergessen! Nicht daß ein weibliches Gefühl sie zu den liebenswürdigen Jungen hingezogen hätte! Der Dichter hat achtsam gesorgt, diese Vermuthung nicht in uns aufkommen zu lassen. Die Brüder in ihrem witternden Instinkte fühlen bald heraus, daß dieser schöne Knabe mehr zum Weibe als zum Manne geschaffen sei; wie sie ihnen alle häuslichen Geschäfte in natürlichem Triebe abnimmt, wie sie sie auf die Jagd treibt, rücksichtsvoll, daß ihre Gewohnheit nicht gebrochen werde, das macht, daß sie sie ihr Hausweib nennen und daß ihr Guiderius sagt, wenn sie ein Mädchen wäre, würde er stark um sie werben. Aber sie in ihrer weiblichen Sphäre kommt dem nicht entgegen. Sie hat hier plötzlich gefunden, was sie nicht auf der Welt geahnt hatte, Geschöpfe, die von Seiten ihrer unberührten Unschuld selbst ihren Posthumus übertreffen; wie natürlich, daß bei diesem Anlasse die Erinnerung an Posthumus, ohne daß sich dieß ausspräche, nicht mehr so ungetrübt in ihr bleibt, daß sie an seine Falschheit zurückdenkt, daß sie sich die Möglichkeit vorspiegelt, daß der Wunsch in ihr aufsteigt, hier mit diesen Unschuldigen ein Leben der Unschuld zu leben, wo sie für die unsichere, ja verlorene Stütze eine andere gefunden hätte! Aber dennoch, ihre Treue für

Posthumus würde selbst hier nicht versucht werden! Geschlechtlich, als Imogen, ihn zu verlassen und Anderen anzugehören, dieser Gedanke rührt ihre fromme treue Seele gar auch jetzt nicht an. Verzeiht mir, in diese sinnvollen wie unschuldvollen Worte kleidet sich dieser schlummernde, aufkeimende Wunsch in ihr, „verzeiht mir Götter, ich möchte mein Geschlecht verändern, ihr Genosse zu sein, da Leonatus falsch ist!“

Dieser Wunsch, unter den Bewohnern der Höhle, unbeschadet ihrer heiligen Pflicht gegen Posthumus, zu weilen, hat noch in einem anderen Zuge Imogen's seinen Grund, der mit ihrer gesunden Einfalt, mit ihrem natürlichen Blick in eine Welt voll Unnatur zusammenhängt. Sie war am Hofe, mitten unter Ränken und Schlechtigkeiten wahr, schlicht und schuldlos geblieben. Sie konnte sich so erhalten wesentlich nur in Kraft jener weiblichen Eigenheit, gehässige Außendinge nicht auf sich wirken zu lassen. In geheimer Tiefe aber arbeitete dabei ein Trieb in ihr mit, der sie überhaupt aus dem Glanz des höheren Lebens hinwegzieht, obgleich man ihr nur dieses als den Inbegriff alles wahren Lebens gerühmt, Alles außer dem Hofe als wild bezeichnet hatte. Gleich bei der Katastrophe von Posthumus' Verbannung wünscht sie sich eine Schäferin zu sein und ihn des Nachbarhirten Sohn; sie würde sich glücklich preisen, wenn sie mit ihren Brüdern geraubt worden wäre; elend fühlt sie sich mit ihrer Sehnsucht im Glanze der Würde; gesegnet scheinen ihr die, denen, wie niedrig

sie auch seien, ihre ehrbaren Wünsche in Erfüllung gehen. Hier in der Höhle der Brüder begegnet sie nun den Geschöpfen, die ihr beweisen, daß man sie immer getäuscht, daß ihr innerer Zug sie besser geleitet habe, „daß die herrschende See Ungeheuer erzeugt, die armen dienstbaren Bäche aber süße Fische zur Nahrung geben". Hier in der Höhle besinnt sie sich daher auf den Satz, der ihre innerste Meinung ausspricht: Menschen und Menschen sollten Brüder sein, statt daß sich der Staub von dem gleichen Staube an Würde unterscheiden will! Sie hegt diese Meinung nicht allein aus angeborener Neigung zum Stillleben, wie es Frauen gemäßer ist, nicht allein aus der leidigen Erfahrung, die sie im großen Leben gemacht hat, sie hegt sie auch darum, weil sie viel lieber den Thron als ihren Posthumus lassen würde. Darum entfällt ihr hier in der Höhle der Wunsch, es möchten diese Knaben Geschwister von ihr sein; „dann wäre ihr Werth geringer und sie von mehr gleichem Ballast mit ihrem Posthumus." Wie das königliche Blut in diesen Brüdern sich mit der Macht des natürlichen Triebes aus Niedrigkeit und Einsamkeit in das Weltleben hinaussehnt, so sehnt sich in ihr das weibliche Blut umgekehrt und eben so natürlich aus dieser erkannten Welt der Ränke hinweg zu Eingezogenheit und Stillleben.

Wir blicken also durch jenen Wunsch Imogen's, in der Höhle bleiben zu können, auf einen entfernteren Hintergrund ihres Wesens hindurch; aber den nächsten Anlaß wollen wir darüber nicht vergessen: es hatte sie der Schmerz

über Posthumus' Untreue und Grausamkeit angenagt und sie überdachte sich unwillkürlich den Fall, daß sie ihn doch für immer verloren hätte. Es hält sich Gram und Geduld, wie die Brüder fanden, noch immer in ihr die Wage; sie gehört ihm noch immer an, wenn er ihr angehören will; sie entfremdet sich ihm in Gedanken, für den Fall daß er treulos bleibt; dieselbe gesunde Natur wirkt auch nach der schlimmeren und schlimmsten Erfahrung in ihr fort; ihr Herz könnte vielleicht nach der Gewißheit seiner Untreue brechen, aber am gebrochenen Herzen um seine Treulosigkeit sterben würde sie nicht; auch nicht um seinen Tod. Der Dichter zeigt sie uns, erwacht aus ihrem Scheintode über Cloten's Leiche, die sie für Posthumus hält. Sie kehrt sich bei diesem Anblick entsetzt ab und hält sich noch für träumend. In Furcht zitternd vor der Bestätigung dessen, was ihr Auge gesehen, betet sie so abgekehrt um Erbarmen, wenn noch ein Mitleidstropfen im Himmel sei. Sie wendet sich zurück, und der Traum will nicht schwinden. Dann bricht ihr Schmerz aus, und ihr Verdacht und ihre Verwünschung fällt auf Pisanio, der ihr den gefährlichen Trank gegeben. Dennoch ist auch jetzt, nach dem äußersten was sie gesehen zu haben glaubte, ihr Schmerz gehalten, gemäßigt, wie durch etwas gepreßt; es ist der Schmerz um einen treulos gewordenen; dieser Stachel ist ihr geblieben und der Dichter hat nicht vergessen, selbst in dem Pathos dieser schrecklichsten Lage den Schmerz dieser alten Wunde durch den Schmerz der neuesten nicht ganz ver-

wischen zu lassen. So ist Imogen denn auch jetzt gefaßt, immer in der gleichen Kräftigkeit ihrer guten Natur, des Gatten Leiche zu bestatten und zu beweinen, und sich dann einem wildfremden Schicksale ausharrend hinzugeben. Und zuletzt, da sie gefangen in die Nähe ihres Vaters gebracht wird, unter der Masse von Menschen, ist das gedrückte Gemüth der Dulderin doch erleichtert genug, sind ihre Augen, die auf Vater und Brüdern zu ruhen haben, hell und umschauend genug, unter den Gefangenen ihren Versucher Jachimo, an seiner Hand ihres Posthumus Ring zu erkennen, und dadurch die Entwickelung der seltsamen Knoten ihrer Geschicke herbeizuführen.

Diese Knoten waren zuerst geschürzt worden durch Posthumus' abenteuerliche Wette auf Imogen's Treue. Dieß ist der Punkt, der diesem Stücke die Gunst aller feinsinnigen Leser und Leserinnen entzog. Wie war es möglich, daß der Dichter eine so unzarte Situation zum Ausgangspunkte eines so großartigen Gedichtes machen konnte? Wie vollends war es möglich und wie besteht es mit der psychologischen Wahrheit, daß diese Wette eingegangen wird gerade auf ein Weib von so ganz lieblich zarter Natur, und von einem Manne, der uns als das Muster- und Spiegelbild seines Geschlechtes angekündigt war? Wir haben auf diese Fragen zunächst eine schon oft gegebene Antwort zu wiederholen: Shakespeare fand diese Thatsache in der Sage, die er behandelte, und er behielt sie gewissenhaft bei als ein dichterisches Symbol. Ob sie wahrschein-

lich sei, oder nicht, er that Alles um sie möglich und um sie wahr zu machen. Leonatus war schon früher einmal in Frankreich gewesen und hatte dort schon einmal um seiner Imogen willen einen ähnlichen Handel gehabt. Damals war er jünger, eingebildeter, hitziger, von mehr Widerspruchsgeist als jetzt. Er pries schon damals seine Geliebte vor den französischen Frauen; sein Recht sollte nach Ritterssitte mit dem Schwert im Gottesurtheil ausgemacht werden; die Sache wurde noch gütlich beigelegt. Den Franzosen, der damals den Vermittler machte, trifft der verbannte Posthumus zufällig bei seinem Wirthe Philario in Rom wieder. Den Abend vor seiner Ankunft hatten die Männer mit anderen Fremden beim Gelage den sehr ähnlichen Gegenstand, einen Streit über die Vorzüge ihrer Landsmänninnen; die Rede fällt also leicht auf jenen früheren Handel zurück, den Posthumus jetzt, gewiegter geworden in seinen Ansichten, noch immer nicht für eine leichte Sache ansieht wie der Franzose. Ein Stich von Jachimo auf seine Geliebte bringt Posthumus sogleich in eine gereizte Stimmung, die er mit seiner männlichen Ruhe meistert, bis er den Charakter des Italieners mehr und mehr kennen lernt. Jachimo ist ein Hofmann von flacher Weltlichkeit, den Shakespeare in der affectirten Sprache seiner „Wasserfliegen", der Osrick und Aehnlicher reden läßt; es ist an ihm aus der Novelle mehr der Charakter eines Wüstlings aus der Zeit Borgia's als eines Römers aus der Kaiserzeit hängen geblieben. Sein Name klingt fast wie

ein Diminutivum von Jago, und so zeigt er sich in seiner Denkart von den Menschen. Für irgend eine Größe und Tugend hat er nicht Sinn noch Glauben in sich. Wenn von Posthumus die Rede ist, so hat er eine Reihe von Dingen zur Hand, um seinen guten Ruf zu erklären, nur um nicht den Einen Grund, seine wirkliche Trefflichkeit, annehmen zu müssen, für den er keine Beziehung in sich hat. Die Einzelnen zu verkleinern mit Unglimpf oder Verleumdung, die ganze Menschheit verächtlich herabzuziehen, ist nicht gerade seine Natur, aber es ist ihm zur Gewohnheit geworden; von dem weiblichen Geschlechte denkt er wie ein Freibeuter, den immer Glück begleitete. Ihn ärgert der gute Name des Posthumus und sein ungemessener Preis der Imogen an sich; noch mehr die Zuversichtlichkeit, mit der er auf ihre Tugend und ihre Treue baut. Er regt seine Wette an und setzt sie gegen diese Zuversicht mehr als gegen Imogen's Ruf: er unternähme das, vermißt er sich, gegen jede Frau in der Welt. Unglaube an Sitte und Sittlichkeit erzeugt in dem niederen Menschen diese Denkart überhaupt, und der kleinliche giftige Neid heißt ihn die Wette bieten; in Posthumus aber ist es umgekehrt die große Ueberzeugung der Tugend und der Glaube an die Menschheit, die ihn erst gelassenen, dann gereizten Widerstand gegen Jachimo's Grundsätze und Anmaßungen setzen läßt; es ist die tiefe Empörung seiner sittlichen Natur, die ihn der gebotenen Wette näher rücken macht. Reizbar in sonst keinem Dinge, ist er es gerade nur in die-

sem Einen Punkte; und so oder ähnlich, scheint uns, wird sich in einem kräftigen Manne, der sich in einem sittlichen Natur- und Unschuldstande erhalten hat, die Unduldsamkeit gegen das prahlerische Laster immer äußern. Dem Franzosen wäre dieß ein Strohhalm, zu dessen Verfechtung ihn nichts versuchte; aber dem Posthumus ist es eine große Ehrensache, die beleidigte Menschheit zu vertreten. Nicht daß er sich in eifriger Don Quixoterie zu dieser Ritterschaft aufwürfe; nicht daß er sich leicht auflodernd zu dieser Wette hinzudrängte; er weicht ihr lange und absichtlich aus, obwohl er dem Jachimo nicht verhehlt, daß seine Anmaßung nicht allein Zurückweisung, sondern auch Strafe dazu verdiene. Erst da der Italiener seinen Schmutz noch ganz besonders auf den schneeweißen Schwan des Leonatus ausgießt und ihn höhnt, als müsse er doch, da er so ausweiche, Ursache zu fürchten haben, da setzt er sein Weib, auf deren Treue er ja mehr wagen durfte als dieß, in die Wette ein; sie soll zur Ehrenrettung des Geschlechtes das ihrige thun, und dann will er (darin liegt der Sinn, in dem er die Wette nimmt) zu ihrer Zurückweisung noch jene verdiente Strafe hinzufügen und mit dem Schwerte an Jachimo die schlechte Meinung und die Vermessenheit ahnden. In dieser sittlichen Empörung ist Posthumus nicht weniger derselbe seltene Mensch, wie in seinen übrigen Schritten. Seine Reizbarkeit aus so edlem Grunde hebt seine sonstige Ruhe und Besonnenheit erst recht in ihren Glanz, und diese seine überall bewährte Mäßigung wieder mahnt uns, diesen

Grund zwiefach zu bedenken, der ihn ausnahmsweise bei einem so unfeinen Handel in diese Erbitterung treibt. Besinnen wir uns, daß die eben so ruhige, die viel ruhigere Imogen eben so selten oder seltener, aber bei Einer, bei derselben Gelegenheit doch auch zu der ähnlichen Empörung getrieben worden ist: als der gemeine Cloten sich über ihren Posthumus zu erheben, und diesen herabzuziehen, wie Jachimo die Imogen zu verdächtigen, unternahm. Besinnen wir uns, daß ihre Verleugnung der Frauensitte, ihr Zornausbruch, ihre Flucht in dem Weibe nicht von weniger Selbstvergessenheit zeugt, als die Wette in dem Manne. Denn daß eine Selbstvergessenheit beidemale in Beider Schritten gelegen sei, das wollen wir nicht leugnen; das wollte der Dichter, so schön und entschuldbar in beiden Fällen die Beweggründe sind, selber nicht verreden oder verbergen, da er die Uebereilung auf beiden Seiten so empfindlich bestraft.

In dieser Bestrafung wirken Beider Fehler ineinander, nicht daß die Wette des Posthumus allein die ganze Kette ihrer Prüfungen verschuldet hätte. Wäre Imogen nicht, von Cloten's Belästigung ermüdet, sogleich nach Wales auf die trügerische Einladung aufgebrochen, so hätte ihr Pisanio auf der Stelle seinen blutigen Auftrag eröffnen müssen; die Beglaubigung ihres vorgegebenen Mordes (ihr Verschwinden) hätte gefehlt, Posthumus hätte Zeit zu unverspäteter Reue erhalten, Alles hätte sich milder entwickeln können. So aber wirkt Imogen selbst zur schein-

baren Ausführung der Rache mit, die Posthumus, auf Jachimo's Bericht hin, über sie verhängte und die dann so schwer auf ihn zurückfällt. Der schlaue Italiener kommt nach Rom zurück und feiert seinen falschen Triumph über den arglosen Briten. So schlimm er ist, so muß man sich hüten, ihn nicht schlimmer zu nehmen als so. Er hat den Unglauben an Menschen nicht angeboren, sondern eingesammelt, weil er auf tugendhafte Menschen nie traf. Der bloße Anblick Imogen's zeigt ihm, was er nie gesehen; er fühlt sogleich, daß hier ganz ungewöhnliche Waffen nöthig sein würden. Von ihr abgewiesen und beschämt, füllt ihn gegen sie nicht Haß und Bosheit, sondern Bewunderung an. Wirkte nicht der Stachel des schlechten Ehrgeizes in ihm fort, den Ruhm des Unwiderstehlichen zu behaupten, gälte es ihm nicht, sein halbes Vermögen und sein Leben zu sichern, so würde er wohl den Betrug vermieden haben, den er jetzt Posthumus spielt. Er spricht über Imogen die schreckliche Verleumdung aus, aber nicht in einer Freude, sie zu verleumden; er hüllt sich in Zweideutigkeiten, weder lügt er unnöthig, noch setzt er sie unnöthig herab. Wie er seinen Zweck, sich sicher zu stellen, erreicht hat, da wirkt die gemachte Erfahrung in ihm nach, die gesehene und geprüfte Tugend weckt sein Gewissen, die Scham seiner Schuld drückt ihn nieder und macht ihn in dem britischen Kampfe feige, das schnelle Geständniß seiner Schuld zeigt ihn zerknirscht von Reue und der Verzeihung würdig. Damals aber, als er an Posthumus seinen Siegesbericht ab-

stattete, war dieser um so bälder überzeugt, je kühler und ruhiger Jachimo erschien. Zu zweifeln war nach den vorliegenden Beweisen nicht; der unbetheiligte Philario selbst hält Jachimo für den Sieger Nun folgt in Posthumus der furchtbare Ausbruch der Verzweiflung, der dunkle Blick in das verlorene versprechendste Leben. Eifersucht und beleidigte Ehre schüttelt seine Mannheit bis zu fassungsloser Wuth und den rücksichtslosesten Entschlüssen der Rache. Hier erscheint er fast ganz wie Othello. Wie in diesem, so liegt in Posthumus' Wesen nichts von der flach geselligen Heiterkeit, die mit glücklichem sanguinischem Leichtsinn versetzt ist; ernst von Natur neigte er stets zu Melancholie, auch ohne Anlaß. Wie Othello hatte er an seiner Geliebten hinaufzublicken und glaubte sich verschmäht wegen seiner niedern Geburt. In Beiden ist trotz ihrer imposanten Ruhe eine leidenschaftliche Ader, auf die Jago und Jachimo speculiren. Wie Othello in dem Taschentuch, so hat Posthumus in dem Armband den Scheinbeweis in der Hand. Wie jenen fällt ihn ein Schauer von Menschenhaß und Verachtung an; wie in jenem wird seine harmonische Natur in einen chaotischen Zustand gerissen, in dem er weit mehr unglücklich als strafbar erscheint. Ganz wie Othello wühlt er sich in sinnlich häßliche Vorstellungen, in ein widrig wollüstiges Bild hinein von dem raschen Siege des gelben Jachimo über ein Wesen, das er keusch kannte wie ungesonnten Schnee. Sein Haß fällt auf das ganze weibliche Geschlecht: Alles Schlechte im Manne scheint ihm

nur vom Weibe ererbt, alle Laster und Sünden des Weibes Eigenthum. Aehnlich wie Othello weiht er die Verbrecherin zum Opfer für seine befleckte Ehre, immer in derselben Entrüstung der sittlichen Natur in ihm, die wir zuvor in ihm beobachtet haben. Wie viel milder gegen ihn ist in den ähnlichen Lagen das Weib, seine Imogen! Sie verliert nicht, als sie ihn treulos glaubt, den Glauben an das ganze männliche Geschlecht; sie sagt nur, *seine* Falschheit werde den *Schein* der Falschheit und Schlechtigkeit auf alle Männer werfen! Sie ist zur Rache gemahnt, aber von Anderen, nicht von sich selber, und sie kann den Gedanken nicht fassen. Sie hat nur Mitleid, keinen Haß für ihn; und wenn auch ihr Herz etwas erkaltete, so hätte sie doch den Glauben nie ganz an ihn verloren; nie wäre sie fähig gewesen, etwas Böses gegen ihn zu ersinnen.

Dieß stellt ihn gleichwohl nicht geringer als sie. Die Verschiedenheit des Geschlechtes bedingt in dem Manne, der nichts halb sein kann und will, diese schreckliche Reaction gegen eine Erfahrung, die ihn an der Welt und an Allem irre gemacht. Sobald er seinem treuen Pisanio den Auftrag zu ihrem Tode gegeben hat, kehrt seine Besinnung wieder. Nun klagt er die Treue an, die seinen Befehl so rasch vollzog. Othello tödtete Desdemona, um sie nicht fortsündigen zu lassen; hier liegt der feine Unterschied des menschlicheren und sanfteren Leonatus. Er verwünscht seine That, weil die Geopferte lebend Zeit zur Reue gehabt hätte! Der Glaube an ihre Tugend war also auch in ihm nur auf

Augenblicke erstickt, nicht aber erstorben. Nun packt ihn die Reue fürchterlich an und treibt ihn, an sich selber Rache zu nehmen. Dieselbe Empörung, die ihn gegen Jachimo, gegen Imogen, gegen Pisanio faßte, waffnet ihn nun gegen sich selbst; und diese Strenge wider sich selber ist es gerade, die mit der sittlichen Reizbarkeit, in der er jene Wette einging und jene Strafe über Imogen verhängte, versöhnen muß. Nicht in der Maaslosigkeit einer ersten Wuth legt er Hand an sich selbst, wie Othello, sondern in ruhiger Gelassenheit legt er sich eine großartige Buße auf. Er folgt dem römischen Heere nach Britannien, aber nicht um gegen das Vaterland zu fechten, dem er eine so gute Königin geraubt hatte, sondern um für Britannien fechtend zu sterben. Und zu sterben unbekannt, unbetrauert, in elender Bauerntracht, unberührt von jedem Triebe eines eitlen Nebenzweckes. Er will die Art der Welt beschämen und eine neue Sitte beginnen: schlecht außen, kostbar innen. Der Dichter leiht diesem Ideale eines erhabenen männlichen Charakters, auch diesem, denselben Grundzug, den er seinem Heinrich V. geliehen hatte. Die Moral dieses Stückes ist die Probe zu jener; sie bestätigt des Dichters ehrfürchtige Achtung vor den Menschen, die die Verächter des Glanzes und unscheinbar edel sind. Seine großen Schlachtthaten hüllt Posthumus schweigend ein und schiebt sie neidlos auf Bellarius und seine Söhne; an seiner größten That geht er wortlos vorüber, als er den tückischen Jachimo, den Urheber seines Elendes, da er besiegt zu sei-

nen Füßen liegt, in großartiger Selbstüberwindung leben läßt, damit auf Niemand Strafe falle als auf ihn. Aber sein Wunsch, zu sterben, ist ihm nicht gewährt; er mischt sich daher unter die Besiegten und folgt willig in den Kerker. Nicht zufrieden mit der Reue, der die Unthat blos leid thut, ist er auch da stets freudig zu sterben und erfleht von den Göttern das Mittel zur Buße, den Tod. Selbst nach der verheißungsvollen Vision dauert diese Eine Sehnsucht in ihm in ungeänderter Stärke. Und daß man nicht glaube, es sei diese Ruhe, diese Schonung Jachimo's, diese Selbstverfolgung nur die wenig schätzbare Wirkung einer Apathie, die sich seiner bemächtigt habe! Als sich Jachimo schuldig bekennt, fällt ihn seine Entrüstung noch einmal so furchtbar an, daß er sich selbst und Niemand mehr kennt, die schrecklichsten Verwünschungen gegen sich und Pisanio ausstößt, ja die unerkannte Imogen im Anfalle seiner convulsivischen Wuth schlägt und noch einmal von sich stößt. Bis dann am Ende seiner Leiden die Wiedergefundene an seiner Brust liegt, wo sie wie die Frucht hängen soll bis der Baum stirbt! Daß Beide durch die Wiederfindung der Brüder Imogen's des Thrones verlustig gehen, gehört zu ihrer feinsten Läuterung vor der Welt. So zeigt sich ihre Liebe völlig rein und ohne allen äußeren Nebenbezug. Ihr ist ihr Wunsch nach einem rückgezogenen Leben gewährt und sein ähnlicher Zug nach scheinloser Aechtheit besteht so die letzte Probe. O Imogen, sagt ihr Cymbeline bedauernd,

durch der Brüder Wiederkehr hast du eine Krone verloren! Nein, erwiedert sie, zwei Welten so gewonnen!

Bis hierhin haben wir, nach unserer anfänglichen Absicht, die beiden Handlungen des Stückes und die vertretenden Figuren näher in's Auge gefaßt; aber der Stand- und Gesichtspunkt ist noch nicht angegeben, aus dem der dichterische Maler sein Bild aufgenommen hat, der Hauptschlüssel fehlt uns noch, der uns die verschiedenen Bestandtheile gleichmäßig erschlösse wie die Zugänge zu Einem Innersten, von dem aus die Anlage des ganzen Baues als eine kunstmäßig übereinstimmende leicht erkannt werden könnte.

Nach unserer Auseinandersetzung des Inhaltes wird man leicht beobachten können, daß es sich in all den verschiedenartigen Bestandtheilen desselben gleichmäßig um zwei gegensätzliche Begriffe oder sittliche Eigenschaften handelt, die nur im Deutschen nicht so scharf mit Einem Worte zu umschreiben sind wie im Englischen. Das englische true umschließt zugleich unsere Begriffe der Treue und der Wahrheit, sein Gegensatz (false) allen Lug und Trug, Unwahrheit und Treulosigkeit, Falschheit in That oder Verrath, Fälschung in Worten oder Verleumdung. In diesen Begriffen gehen sämmtliche Handlungen und handelnde Figuren des Stückes auf; und dieß ist in der That so augenfällig, wie immerhin der leitende Gedanke in den deutlichsten Shakespeare'schen Dramen nur sein kann. Gleich im

Anfange ſind wir in die Welt der Falſchheit, an den Hof, hineingeſtellt, und ihr iſt nachher die idylliſche Unſchuld der Waldeinſamkeit entgegengeſetzt. Die Staatsaction, der Hintergrund, auf dem die zwei Haupthandlungen ruhen, läßt ſich auf den angegebenen Geſichtspunkt zurückführen. Zu Treue gegen Rom verpflichtet, läßt ſich Cymbeline von der falſchen Gattin abtrünnig machen und bereut es, als er ſich ſelber wiedergegeben iſt. Den Mann, an dem ſchon aus Schwäche kein Falſch iſt, umſpinnt die Meiſterin aller Trugkünſte, die Königin, mit einem dichtgewebten Netze der Falſchheit und verderblichen Berückung, und droht ihn um Kinder und Land zu bringen. Den treuen Bellarius haben einſt verleumderiſche Fälſcher bei Cymbeline zum Verräther geſtempelt; in Acht und Bann gethan, entzieht er, treu noch in ſeiner Rache, die Königsſöhne dem Boden der falſchen Welt und erzieht ſie zu treu wahren, aufrichtigen, ſelbſt im Antlitze der Gefahr keiner Lüge fähigen Menſchen. Die Falſchheit der Königin umſpinnt auch Poſthumus und Imogen. Treue und Wahrheit, und die damit zuſammenhängende Einfalt und Unverdorbenheit der Natur, ſind die Grundzüge ihrer Charaktere. Wie empfindlich äußert ſich Imogen's Wahrheitsſinn dort, wo ſie von Bettlern irre gewieſen ward! Und dort, wo ſie Lucius einen falſchen Namen ihres geſtorbenen Gebieters ſagt und die Bitte einer rührenden Einfalt an die Götter richtet, ſie möchten die unſchädliche Lüge verzeihen. Und Poſthumus ſeinerſeits, als er in der fürchterlichſten Zerrüttung ſich ſelbſt

anfällt und den Mörder Imogen's nennt, verbessert die Ungenauigkeit seiner Worte, gewissenhaft wahr selbst mitten in seiner Wuth: Ich lüge wie ein Schurke; ich stiftete einen größeren Schurken an, sie zu tödten! Was Beider Treue angeht, so dreht sich der Hauptinhalt des Stückes um sie und um die Verleumdung, mit der bei Jedem die Treue des Andern verdächtigt wird, und um die erhabene Ausdauer ihrer eigenen Treue selbst gegen den treulos oder todt geglaubten Geliebten. Zwischen Beiden bewegen sich dann die Nebenfiguren, die die klaren Bezüge auch der kleineren Theile der Handlung noch klarer machen: der Gloten, der zum Lügen und Verleumden zu plump, zu den Ränken der Falschheit zu tölpelhaft ist; die Hofleute, die so derb die Hinterredner machen; der Arzt, der so wohlthätige Falschheit gegen die Giftmischerin übt; Pisanio, der als der Diener zweier Herren die Pflichten seiner Treue zwischen den beiden Zerfallenen so vorsichtig wägt.

Die Treue ist die eigentliche Cardinaltugend eines heroischen Zeitalters; dieß ist es, was in der epischen Volksdichtung der alten Zeiten jene Lieder von der Treue, die Odyssee und Gudrun, in eine so natürliche Nachbarschaft zu den kriegerischen Sagen der Ilias und der Nibelungen stellte. Dieses Verhältniß ist durchaus in der Natur solcher Zeiten begründet, und insofern ist die auffallende Uebereinstimmung des Thema's jener Gedichte kein völliger blinder Zufall. Wo in solch einer Zeit Alles auf den Preis der größeren Kriegsstärke und der größeren Habe, auf

Ruhmſucht und Habſucht geſtellt iſt, wo Haus und Hof, Beſitz und Exiſtenz in ſteter Unſicherheit ſchwankt, gibt es nichts Edleres und nichts Werthvolleres, als einen treu verbündeten Freund, als einen treu verläſſigen Diener, als ein treu ausharrendes Weib. Nichts ſteht daher unter den Charakterzügen eines ſolchen Zeitalters natürlicher als die ſprüchwörtlich gewordenen Freundſchaften des griechiſchen Alterthums, als die Sagen von den treuen Vaſallen der deutſchen Heldengedichte, als die Geſänge von der Treue der Penelope und Gudrun. War es Shakeſpeare bewußt, oder geſchah es in dem dunkeln Griffe des Genies, in einer inſtinktiven Fühlung der Natur heroiſcher Zeiten, es iſt gleich merkwürdig, daß er eben dieſes Verhältniß im Lear und Cymbeline mit ſolcher Sicherheit ergriff, als kämen dieſe beiden Gedichte oder ihre Quellen unmittelbar aus der Ueberlieferung ſolcher Zeiten herüber. Im Lear thut die treue Anhänglichkeit des alten Kent ſo wohl, wie in der Ilias die Freundſchaft des Achill zu Patroklos. Im Cymbeline aber iſt die häßliche Sage von jener Wette aus dem Mittelalter in die Heroenzeit zurückgelegt, und wenn auch die Färbung und Natur ſolch einer Zeit, ſo wenig wie die römiſche in den Römerſtücken, mit jener geſchichtskundigen Virtuoſität behandelt iſt, zu der wir heutigen Tages mehr Befähigung hätten, ſo hat der Dichter doch, was das weſentliche war, den ſchlüpfrigen Novellenſtoff in ſolche ächte und reine Naivetät umgekleidet, daß ſeine Imogen ſich zu

jenen alten Musterbildern der Frauentreue wie eine ebenbürtige Dritte einreihen darf.

Shakespeare's Lied von der Treue steht sonach auf der zeitlichen Stelle, wo die Tugend, die es preist, den höchsten Rang hat, wo sie ihren vollen Werth dadurch empfängt, daß sie sich steter Prüfungen, Versuchungen und Gefahren zu gewärtigen hat, wo sie oft in die eigene Lage gesetzt ist, sich selbst gleichsam durch ihr Gegentheil erhalten zu müssen. Indem Penelope treuehrsam aushält für ihren Gemahl, muß sie falsch und trügerisch ihre Freier hinhalten; indem Gudrun ihrem Verlobten Wort hält, muß sie ihren Dränger mit einem falschen Versprechen täuschen. Auch dieser charakteristische Zug ist in Shakespeare's Drama nicht außer Acht gelassen. Im Lear hatte er den treuwahren Kent seine Tugend bis zu einer tragischen Consequenz hinausführen lassen. Hier im Cymbeline hat er im Pisanio ein ganz anderes Bild einer ebenso instinktiven, aber ganz anders umsichtigen Treue entworfen. Schlau und treu zugleich, wie ihn die Königin nennt, wie er selber sich wünscht zu sein, vereinigt Pisanio die Klugheit der Schlange mit dem Ohnefalsch der Taube. Seine seltsame Lage ist fast durchgehends die, daß er am treuesten ist, wo er am untreuesten ist. Die Königin und Cloten möchten ihn von seiner Treue abwendig machen; er betrügt sie, und gibt sich selbst das Zeugniß, daß er um so treuer sei, auf diese Weise falsch gewesen zu sein. Er soll Imogen ermorden und

Posthumus beschwört ihn bei seiner Treue zu dieser That. „Bei meiner Treue? ruft er; wenn dieß treuen Dienst thun heißt, laß mich niemals dienstbar heißen!“ Er erräth sogleich, daß Verleumdung die Imogen verdächtigt habe, dennoch schwankt er unschlüssig, in Kummer, in schlaflosen Nächten zwischen seinen Pflichten. Seinem Herrn treu zu gehorchen geht ihm über das Leben; doch mag er auch nicht die Unschuldige tödten. Er benutzt die Aufforderung, Imogen nach Wales zu entfernen; er hat dort, je nach den Umständen, bessere Gelegenheit, seinen grausamen Befehl zu vollziehen, und im anderen Falle kann er ihr Verschwinden benutzen, seinen Herrn mit dem nur vorgegebenen Morde zu täuschen. Sobald er in Imogen's Inneres geblickt hat, ist er überzeugt, daß Verleumdung sie bei Posthumus gefälscht habe, „deren Spitze schärfer ist als das Schwert, deren Zunge mehr vergiftet als alles Nilgewürm, deren Laut auf dem Sturmwinde fährt und alle Weltenden belügt.“ Er thut nun das, was Posthumus in seiner Reue selber an ihn forderte: ein treuer Diener thut nicht jeden Dienst; nur was gerecht ist, ist Pflicht. Er täuscht also seinen Herrn, und ist wieder darin ehrlich, wie er selber findet, worin er falsch ist, nicht treu, um treu zu sein; so wie der Arzt sich um so treuer nennt, je falscher er gegen die Königin ist. In der Selbstzufriedenheit und Sicherheit, mit der Pisanio diese Täuschungen ausübt, um nur da treu sein zu dürfen, wo Gerechtigkeit und höhere Pflicht es gebieten, irrt ihn nichts; er achtet die Gefahr nicht, die

ihm am Hofe droht; er läßt den Abscheu der irrenden Imogen und die Verwünschungen des Posthumus schweigend über sich ergehen; ihn lohnt sein gutes Bewußtsein, das Rechte gethan zu haben.

Faßt man diese Stellung Pisanio's genau in's Auge, so erweitert sich uns der sinnvolle Inhalt unseres Stückes immer mehr; es gewinnt an universeller Bedeutung und sittlicher Tiefe mehr, als vielleicht irgend ein anderes von Shakespeare's Werken; und wenn Lear eine Darstellung aller Leidenschaft ganz im Allgemeinen heißen darf, so könnte man Cymbeline eine Darstellung des gemeinen Weltlaufes nennen, in den der Mensch mit seinen Trieben und Kräften hineingestellt ist. Es liegt so sehr in Shakespeare's Gedanken- und Erfahrungssysteme über die sittlichen Dinge, es ist ein so gewöhnlicher Satz seiner Lebensweisheit: daß die Fälle und Verhältnisse den Menschen nicht selten antreten, wo sich Tugend in Laster und Laster in Tugend verkehrt, wie hier Pisanio in seiner Treue nicht meiden kann, die falsch Handelnden und die falsch Urtheilenden mit Falschheit zu bezahlen und zurechtzuweisen, und wie er in dieser Falschheit die höchste Treue bewährt. Die Ueberzeugung unseres Dichters ist überall gewesen, daß nicht ein äußeres Gesetz die Regel des sittlichen Handelns in schroffe, stets gültige Vorschrift fassen kann, sondern daß es überall darauf ankomme, daß ein inneres Gesetz und Gefühl uns anleite, nach Umständen und Lagen an dem Buchstaben der Pflicht ab- und zuzuthun, daß das Selbst-

gefühl und das Selbſtbewußtſein in uns geläutert und gebildet ſei, um uns in den zweifelhafteſten Verwickelungen des Augenblickes immer ein lebendiges Geſetz und ein richtiger Richter zu ſein. Jenem Naturmenſchen gilt eine unſchädliche Heimlichkeit, eine heilſame Verſtellung, eine Nothlüge, ein Nothtrug, nach der Beſchaffenheit der Welt um ihn her und nach dem Zwange der Verhältniſſe, nicht für eine Sünde. Mitten unter Böſen und Falſchen gut, wahr und treu zu bleiben, iſt nicht möglich, ohne ſich ſelbſt zu verderben; dieſe Erfahrung hat ſich Piſanio mit ſchlichtem Takte aus dem Umgange und der Kenntniß der Menſchen abgezogen und darnach ſeine Handlungsweiſe geregelt. Sich in der argen Welt arglos und rein zu erhalten wie ein Einſiedler, wäre nur möglich, wenn man aus der Welt ausſchiede, um als ein Einſiedler zu leben. In dieſer Lage hat uns der Dichter die zwei Knaben des Cymbeline gezeigt. Aber ſie ſelber treibt der Drang der menſchlichen Natur nach den Gefahren des Lebens und ſeinen Prüfungen hinaus; ſie ſchlagen dabei den elterlichen Segen in die Schanze, und die erſte Berührung der Welt hätte ſie auch gleich, wenn nicht eine Vorſehung günſtig waltete, in die gefahrvollſte Verwickelung gebracht. Der Dichter hat uns ſodann vollkommenere Menſchen gezeigt, die mitten im Strudel der Welt unverſehrt geblieben waren. Wir haben geſehen, wie in Nähe und Ferne Imogen's und Poſthumus' Sittenreinheit gekannt, anerkannt und ohne Tadel gefunden war. Aber auch dieſe Voll-

kommensten sollen von dem Geifer der Welt verunreinigt, ihre Tugend soll versucht und verleumdet, ihre Besonnenheit erschüttert, mit ihrem äußeren Glücke auch ihr inneres zerstört werden; auch sie sollen erfahren, daß es in der Welt nicht möglich ist, sich fleckenlos rein zu behaupten. Sogar wenn in diesen Ausnahmen der Menschheit eine solche innere Kraft denkbar wäre, die sie in sich selber vor aller Versuchung zum Bösen sicher stellte, so würde die Außenwelt sie dennoch ihr blosstellen. Der Verleumder drängt sich an Posthumus an, er fälscht ihm das, worauf er sein höchstes Vertrauen hatte, er reißt ihn aus seiner guten gläubigen Natur; nun verirrt sich Posthumus in der besten Absicht, indem er eine voreilige, rücksichtslose Gerechtigkeit üben will, die, sagt er später, wenn sie gegen *seine* Fehler geübt worden wäre, ihn für seine Rache nicht hätte leben lassen. Von Imogen hatte man den Geliebten losgerissen, man hatte ihre Geduld vergiftet, ihre Sehnsucht überspannt; sie entzieht sich durch Flucht um den Gatten zu sehen, um ihn, da sie ihn treulos glaubt, zu retten; beides entschuldbare, selbst löbliche Absichten, aber sie machen Täuschungen, Verkleidungen, Ausreden, Lügen, Gefahren der Sittsamkeit unvermeidlich; sie muß bezeichnend genug unter falschem, Treue bezeichnendem Namen (Fidele) ihre Treue bergen und bewahren. Wider dieß Alles sträubt sich Imogen's makellose Natur an sich, sie findet sich aber hinein unter dem Zwang der Verhältnisse. Diese reinsten Spiegelbilder der Tugend

haucht das Gift der Welt an, Argwohn und Mistrauen ergreift sie, das ihnen fremd war, die Prüfungen treten sie an, Versuchungen in ihrer schlimmsten Gestalt, mit Unglück und Verzweiflung gewaffnet, aber sie halten in ihrer Treue zu einander aus, auf die alle diese Stöße abzielen. Und das ist es, worauf es allein ankommt, was zuletzt Unglück und Bosheit überwindet: daß man von dem Weltlauf nicht den Lauf der Welt selber lerne, daß man sich von fremdem Laster nicht zu eigenem verführen lasse oder berechtigt glaube. Die Treulosigkeit, als Rache gegen Treulosigkeit von Jachimo der Imogen empfohlen, hätte beider Glück und Liebe für ewig zerstört; das treue Ausharren Beider trotz der geglaubten Falschheit des Anderen überwand die übele Nachrede und selbst das unheilbare Unheil, den geglaubten Tod. Und diese in so harten Prüfungen bestandene Treue hat nach dieser Trübung und Beschmutzung eine ganz andere Lauterkeit, einen ganz anderen Glanz als vorher. Denn auch diese Lehre predigen die Thatsachen unseres Stückes vernehmlich und laut: daß die geprüfte Tugend, auch wenn sie gewankt hat, einen weit höheren Werth habe, als die unerschütterte, die unversucht war. Diese Weisheit schlummert in dem Welttriebe der Knaben Cymbeline's; sie liegt tief eingegraben in der so angefochtenen Wette des Posthumus; denn so stellt nur ein Mensch den liebsten Menschen, den er hat, auf die Probe, und so wie Imogen besteht sie der Geprüfte nur, wenn es in beider innersten Ueberzeugung liegt, daß die

ächte Tugend keine Prüfung, auch nicht die empfindlichste, scheuen darf. Diese Lehre spricht auch aus der Stellung, die Shakespeare dem Cymbeline gegeben hat, dessen Name nicht gerade zufällig auf dem Titel des Drama's steht. In der Mitte aller dieser versuchenden und versuchten Kräfte steht der schwache König, ohne Selbstgefühl, das Bild eines untergeordneten Menschen, der der Spielball jedes guten oder schlechten Einflusses ist, der von jeder Prüfung, von jeder Anmuthung immer umgestoßen wird, nicht wie der Baum vom Winde gebogen und gefestigt. Er ist wie eine reine Null, die von der geringen oder hohen Ziffer ihren Werth erhält, die sich gerade vor'sie schiebt; man kann ihm das Böse nicht anrechnen, zu dem ihn die angestifter, die er für weise und gut hielt, und nicht das Gute, das er geschehen läßt wahllos und urtheilslos wie das Ueble. Faßt man wieder den Gegensatz dieses Charakters zu dem der geprüften Dulder genau in's Auge, so wird unser Stück wie zu einer dichterischen Theodicee; es rechtfertigt den in uns gelegten Trieb zum Bösen und die Kämpfe mit dem äußeren Bösen, die uns auferlegt sind, damit, daß es an jenen gegensätzlichen Beispielen versinnlicht, wie das Gute, ohne den Kampf mit dem Bösen bestanden zu haben, keinen Werth hat und daß es ohne Laster keine Tugend gibt. Der Dichter hat die Gottheit selbst herniedersteigen lassen zu den klagenden Schatten von Posthumus' Eltern und zu des schlummernden Dulders Lager, um ihnen diesen Sinn unseres Stückes selbst zu erklären, um ihnen

ausdrücklich zu verkündigen, was den Posthumus schon eigene Einsicht und Andere die Erfahrung selber gelehrt hatte: daß die Götter das Böse verhängen zur Prüfung des Guten; daß „ein Fall oft das Mittel ist, glücklicher wieder aufzustehen"; daß „das Schicksal manches Boot glücklich heimbringt, dem das Steuer zerbrochen ward;" daß „Gott den liebt, den er kreuzt, um seine Gabe verschiedend zu verschönern;" daß demnach nur die geprüfte Tugend, die die Berührung mit dem Bösen erst gereift hat, der Liebe werth ist; daß die theuersten Söhne der Welt sich nicht ihren Schlägen und Stößen entziehen, sondern durch Widerstand gegen ihre Anfechtungen ihren inneren Werth erst sicher stellen sollen. Shakespeare läßt hier den Lenker der Welt persönlich in das Drama eingreifen, wie es im Epos üblich ist, wo die Handelnden im Einklang mit der Gottheit und ihren Gesetzen sind. Diesen epischen Charakter, den guten Ausgang des Epos mußte auch dieses Stück erhalten. Denn es sind Freunde und Lieblinge der Götter, die hier handeln und irren, weil sie selbst das, was sie wider die Satzungen der Sittlichkeit in ruhiger Sicherheit oder in unsicherer Leidenschaft thun, aus sittlichen Beweggründen thun oder in sittlicher Empörung; so daß das Drama mit einem tragischen Ausgange eine Anklage gegen die Weltordnung geworden wäre. Ich glaube daher nicht, daß es Shakespeare gelten lassen würde, wenn Ulrici die Göttererscheinung einen Misgriff nennt, oder daß er der Entschuldigung Tieck's bedürfe, es sei dieß ein Rest, der aus einem Jugendversuch dieses Stückes stehen geblieben sei. Vielmehr scheint mir die Einführung der Gottheit in diesem dramatisirten Epos von eben dem tiefen und merkwürdigen Instinkte zu zeugen, mit dem Shake-

speare in die Natur der Dichtung, ihrer Gattungen und Bedingungen eingesenkt war, von dem uns auch die Bereitung des geschichtlichen Bodens in den zwei letzten Stücken ein Beweis war. Der Dichter benutzte dann den Vortheil, den ihm diese Einführung der verkörperten Vorsehung gestattete, indem er die Geschichte an einigen Stellen durch unberechenbare Zufälle weiter rücken ließ; die eingeführte wunderbare Gewalt hebt die Wunder des Zufalls wieder auf, die Shakespeare sich sonst nirgends zu gebrauchen erlaubte. Durch diese Maschinerie der Vorsehung ist aber der freien Bewegung der Handelnden nirgends der geringste Abbruch geschehen. Und was in der Verknüpfung der äußeren Ereignisse dadurch etwa willkürlich erscheinen sollte, das ist weit aufgewogen durch die unnachahmliche Entwickelung des wunderbar verschlungenen Knotens am Ende des Stücks. Sie hat selbst vor Johnson Gnade gefunden; sie ist so übersichtlich reich, daß der Dichter selbst sich dessen zu beloben scheint, wenn er Cymbeline sagen läßt: diese rasche Abkürzung sei so vielfältig verzweigt, daß jedes einzelne Herausgeschiedene noch voll und reich sein würde. Prüfe man dieß nur an Einer Stelle, an der, wo Imogen, auf Posthumus ruhend, ihres Auges harmlose Blitze wirft auf ihn, den Vater, die Brüder, Jeden mit Entzücken treffend, von Jedem anders erwiedert. Dieß allein schon gibt der großen dargestellten Scene Leben und Befriedigung; und gelesen läßt die Stelle einmal recht gründlich empfinden und ist ein ganzer Commentar über die Nothwendigkeit, daß Shakespeare *gesehen* werden muß.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Shakespeare.

Von

G. G. Gervinus.

Vierter Band.

Leipzig,
Verlag von Wilhelm Engelmann.
1850.

Staatsbibliothek München

V. 21662

Vorwort.

Ich habe dem hier erscheinenden letzten Bande dieses Werkes nichts von Bedeutung zuzufügen. Hoffentlich ist er in besserer Sammlung niedergeschrieben worden, als der dritte, der mitten in den Zerstreuungen und Stürmen des Jahres 1849 abgefaßt ward. Dieß wird die Ursache sein, warum sich einige nicht unbedeutende Zerstreuungsfehler eingeschlichen haben. Einer ist durch einen nachversandten Carton alsbald verbessert worden; ein anderer blieb auf p. 339 stehen. Richard begehrt sein Pferd in der Schlacht bei Bosworth nicht, wie es dort heißt, zur Flucht, sondern zur Fortsetzung des Kampfs. An dem Sinne des dort Gesagten ändert indessen dieser Irrthum nichts wesentliches.

Diese Würdigung des britischen Dichters ist im Grunde eine nothwendige Ergänzung meiner Geschichte der deutschen Dichtung. Denn Shakespeare ist nach Verbreitung und Wirkung, fast mehr als irgend Einer unserer

gebornen deutschen Dichter, ein deutscher Dichter geworden. Dann aber wurde, ganz abgesehen von dieser Bedeutung Shakespeare's für unsere poetische Cultur, jenes Werk über unsere deutsche Dichtung von mir entworfen, indem ich unverrückt das Auge auf die höchsten Ziele aller poetischen Kunst, und darunter auf Shakespeare's Werke, gerichtet hielt. Dieß machte die Urtheile streng, weil sich diesem Höchsten gegenüber die theilweise Unbefriedigung auch vor den ersten Leistungen unserer ersten heimischen Dichter nicht ganz verbergen ließ. Vielleicht versöhnt sich nun mancher eher mit den Urtheilen dort, nachdem ihm hier der Maasstab deutlicher gemacht ist, mit dem gemessen ward. Vielleicht lernt man nun auch aus dem durchgreifenden Unterschiede der beiden Werke besser den Unterschied zwischen geschichtlicher und ästhetischer Besprechung und Beurtheilung dichterischer Erzeugnisse. Vielleicht endlich überzeugt man sich nun eher als vorher, daß der kalte historische Darsteller doch auch an sich und von Natur eine angeborene und ächte Freude habe an dichterischen Bestrebungen und Wettkämpfen, und daß das ein Speerfreund von Haus aus sein müsse, der sich so ganz darin gefiel, dem „Speererschütterer" seine Rüstung abzunehmen und in ihrem ächten ursprünglichen Glanze zu zeigen.

Heidelberg, im Februar 1850.

Gervinus.

Inhalt.

	Seite
Troilus und Creſſida	1
Julius Cäſar	36
Antonius und Cleopatra	78
Coriolanus	122
Timon von Athen	164
Der Sturm	197
Das Wintermährchen	224
Shakeſpeare. Charakteriſtik	254
Sein Schönheitsſinn	257
Seine angebliche Regelloſigkeit	271
Sein Kunſtideal	310
Sein Zeitalter	341
Sittlicher Geiſt in ſeinen Werken	360
Dramatiſche Gattungen	372
Grundzüge ſeiner ſittlichen Anſchauung	397

Troilus und Creſſida.

In den zuletzt beſprochenen Trauerſpielen haben wir Shakeſpeare's Genius auf ſeiner Höhe geſehen. Wenn wir in unſern einleitenden Worten Shakeſpeare als Tragiker in der neueren Zeit auf die Stelle rückten, wo Homer als Epiker im Alterthum ſtand, ſo glauben wir dieſe höchſte Anerkennung, außer durch die ganze geſchichtliche Stellung Shakeſpeares zu der neueren dramatiſchen Dichtung, durch die Größe eben dieſer Werke gerechtfertigt, wir glauben durch unſere Schätzung derſelben gezeigt zu haben, wie dieſe Anerkennung zu verſtehen, daß ſie nicht als eine bloße Redensart zu verſtehen ſei. Indem Shakeſpeare in dieſen Stücken zurückzeigt auf eine Menſchheit, wo die Leidenſchaft noch nicht von Bildung und Verbildung abgenutzt iſt, hat er der Tragödie, ihrem ideenhaltigen Charakter zum Trotz, etwas von der Naivetät und urſprünglichen Natur gegeben, die das weſentliche Eigenthum des unbewußt entſpringenden Volksepos iſt; indem

er seine Stoffe aus allen Zeiten und Oertlichkeiten der Geschichte herholte, und jedem, so viel an ihm war, seine Natur und seinen Charakter erhielt, hat er mit jener ersteren Leistung eine zweite verbunden, die jenem Epos gänzlich versagt ist; indem er seine Entwürfe immer höher steigerte, weiter ausdehnte, tiefer begründete, hat er das dichterische Gefäß der Tragödie so erweitert, daß es dieser Gattung zuerst durch ihn möglich wurde, auch vor dem reichhaltigsten Gegenstande nicht zurückweichen zu dürfen, zu dessen Bezwingung man sonst den breiten Raum des Epos für unerläßlich gehalten hätte. In diesem Sinne hätte Shakespeare, wenn er geschichtlich das Verhältniß seiner neuen Tragödie zu dem alten Epos so wie wir hätte übersehen können, sich selbst neben dem Dichtervater fühlen dürfen, mit dem wir ihn vergleichend zusammen stellten.

Es wäre nun nicht unmöglich, daß Shakespeare's Selbstgefühl ihn in der That gekitzelt hätte, sich in einem seiner Werke gradezu neben Homer zu stellen, und zwar in dem er sich ihm entgegenstellte. Homers Iliade wurde von 1598 ab durch Chapman übersezt und in einzelnen Abtheilungen veröffentlicht. Wir haben dieser Arbeit schon gelegentlich rühmend gedacht. In Bezug auf treuen Anschluß an das Original konnte sie für die damalige Zeit fast dasselbe bedeuten, was für uns die Voßische Uebersezung war. Mit ähnlicher unbedingter Liebe und Hingebung wie Voß hob Chapman damals, der allgemeinen Ansicht zuwider, den griechischen Barden hoch über alle

Dichter empor, von dem er gegen den alten Satz behauptete, daß er niemals schlafe, daß er ganz harmonisch und übereinstimmend sei, daß er ein mit Tadel versetztes Lob nicht verdiene und nicht vertrage. Der Ruhm des Homer ging selbst unserm Göthe in seiner Jugend nicht ein, da er von der leichteren Lectüre Virgils verwöhnt und eingenommen war; sollte ein solcher Preis nicht auch Shakespeare gestoßen haben, dem Chapman's Uebersetzung wohl so wenig unbekannt bleiben konnte, wie Voß unserm Göthe und Schiller? Verdrängen aber konnte der übersetzte Homer bei Shakespeare das Virgilische Ideal nicht so leicht, wie bei unsern großen Dichtern, weder durch die formellen Vorzüge, noch durch den materiellen Inhalt seiner Gedichte. Denn es war auch einem so treuen Uebersetzer wie Chapman, schon nach der Natur der englischen Sprache, nicht gegeben, die genaue Form des griechischen Epikers beizubehalten; es war jenem Zeitalter nicht gegeben, die große Einfalt der Homerischen Gedichte so empfänglich aufzunehmen wie wir. Selbst ein Chapman glaubte dem alten Dichter, wenn auch selten doch zuweilen, durch Einschaltung einer Phrase oder eines Conceptes nachhelfen und seine naiven Bilder hier und da mit der Absicht der Ironie vertheidigen zu müssen, die Homer fremd war. Die Natur der Dichtung also, die Form der Uebertragung, der Charakter der englischen Sprache selbst gestattete Chapman nicht die siegreiche Wirksamkeit unserer Voßischen Uebersetzung; noch mehr aber war der Stoff ein Hinderniß,

daß Homer damals, selbst bei einem Shakespeare, die ehrfurchtgebietende Wirkung hätte machen können, die er bei unsern Poeten machte. Unsere deutschen Sympathien werden uns, der Naturart der Völker angemessen, immer mehr zu griechischer Cultur und Kunst hinneigen als zur römischen, in England ist dieß noch und war es damals umgekehrt. Damals lehrte man das Volk auf der Bühne den Ursprung der Britten aus trojanischem Blute; das nahm man gläubig auf, in der Zeit, wo man kritischer Zweifel noch wenig achtete: dem Dichter selbst, der die Unwahrheit seiner Fiction kennen mochte, schmeichelte die Vorstellung von der gemeinsamen Herleitung der Britten und der Römer aus der Einen trojanischen Quelle, jener beiden Völker, deren Geschichte und Staatsbildung so viel schlagende Aehnlichkeit haben. Shakespeare selbst, wenn es auch die Form der Homerischen Gedichte über ihn hätte gewinnen können, würde ihrem Stoffe nach immer gereizt gewesen sein, Parthei dagegen zu nehmen; wir haben es vielfach angegeben, wie von früh auf der Virgilische Standpunct in der Trojanersage der seinige war und wie tief die trojanischen Sympathien in ihm eingewurzelt lagen. Dächte man sich, daß die Erscheinung des Homer ihn damals zu irgend einer dichterischen, vielleicht gar nebenbuhlerischen Arbeit angeregt hätte, — und dieß wäre so natürlich gewesen, wie daß unser Goethe sich Homer gegenüber zu epischen Wagstücken angeworrnt fühlte, — so würde er nicht so sehr wie Goethe versucht gewesen sein,

sich neben ihn, sondern eher, sich ihm gegenüber zu stellen. Und man mag wohl glauben, daß dieß in Troilus und Cressida wirklich seine Absicht war.

Dieß streng zu beweisen, ist allerdings nicht möglich. Man könnte sogar darüber streiten, ob Shakespeare den Chapman überhaupt gekannt habe. Gleichwohl wird uns die Summe unserer ganzen Betrachtung jener Vermuthung sehr geneigt machen, obwohl wir vorsichtig nicht wagen wollen, sie für etwas mehr als eine Vermuthung auszugeben.

Shakespeare's Troilus ist 1609 gedruckt worden, noch ehe er aufgeführt war; dieß allein ist wohl Beweis genug, daß er nicht viel früher geschrieben ist. Ein älteres Stück über Troilus und Cressida, das von Chettle und Dekker um 1599 für die Spieler des Grafen von Nottingham geschrieben war, ist verloren; im Jahr 1602 brachte auch der Globe ein Concurrenzstück unter diesem Titel, und wahrscheinlich hat Shakespeare diese Arbeit zu seinem Lustspiele benutzt. Der Gegenstand war in jenem muthwilligen Zeitalter, dieß sieht man schon aus diesen Bühnenproducten, sehr beliebt. Man weiß von drei Balladen, die im 16. Jahrhundert diesen Stoff behandelten, von denen Eine erhalten und von Halliwell mitgetheilt worden ist. Die gemeinsame Quelle aller dieser Gedichte und Schauspiele ist Chaucer's Troilus und Cressida, ein Gedicht in siebenzeiligen Stanzen und eine der populärsten Erzählungen in England bis zu Elisabeths Zeiten. Die Treue des Troi-

lus, die Untreue der Creſſida ſcheinen nach Chaucer's Andeutung bereits zu ſeiner Zeit ſprüchwörtlich geweſen zu ſein, und der Name des Pandarus hat ſogar in der engliſchen Sprache volle Einbürgerung für die Bezeichnung eines Kupplers gefunden. Chaucer fand die allgemeinen Umriſſe ſeiner Geſchichte in den alten Trojaromanen; er beruft ſich aber als auf ſeine Quelle auf ein lateiniſches Original von einem Lollius; welche Bewandtniß es damit hat, weiß man nicht; deſto ſicherer iſt, daß der Filoſtrato des Boccaz auf ſeine Ausführung eingewirkt hat. Ganz in der Manier der italieniſchen poetiſchen Erzählung führt das Chaucer'ſche Gedicht die einfache Geſchichte von Troilus' Liebe durch fünf lange Geſänge hindurch, in einer Mitte von ernſtem Pathos und naivem Humor, ſo daß man kaum zu ſagen weiß, ob er ſeine „kleine Tragödie" im Scherz oder im Ernſte meint. Troilus erſcheint hier anfangs als ein Verächter des Amor und wirft dann eine überſchwengliche Liebe auf Creſſida, die bei Chaucer eine ehrſame, tugendhafte Wittwe iſt, deren Name unter dem Volk wie heilig gehalten wird; zwiſchen beiden macht Pandarus den Zwiſchenträger, geſchickt, geſchäftig, neckiſch, ſehr im Charakter des Kupplers, wiewohl das Gedicht (man zweifelt auch hier, ob im Ernſt oder in Ironie) den Troilus feierlich verſichern läßt, daß er des Oheims Dienſte nicht anders als Güte, Mitleid, Freundſchaft benenne. Wie Creſſida Troja und gleich darauf Troilus verläßt, ſo ſcheint dieß für Chaucer mehr ein Thema des Schmerzes,

als des Muthwillens zu sein; er sucht ihre Untreue mit ihrer Hülflosigkeit, mit der Gefahr, der Troja ausgesetzt war, zu entschuldigen; er sagt, er möge sie nicht weiter schelten, da ihr Name ohnehin so weit kund sei, daß es für ihre Schuld genug der Buße wäre.

Hätte Shakespeare diesen Stoff, wie Chaucer that, um seiner selbst willen behandeln wollen, so hatte er die Wahl, die verschwendete Treue in Troilus tragisch zu schildern, oder die Sache ins Komische zu ziehen, den Tod des Helden, der bei Chaucer durch Achill fällt, wegzulassen, sein dummtreues Vertrauen zum Mittelpunkt seines Charakters zu machen, die Cressida von vorn herein so zu zeichnen, daß er nicht wie Chaucer über ihre plötzliche Untreue, oder vielmehr über seine eigne dürftige Charakteristik, sich selbst verwundern mußte, und Beider Verhältniß auf die flache und gekünstelte Verkuppelung durch Pandarus aufzubauen. Shakespeare hat den Gegenstand in seinem Stücke von dieser komischen Seite gefaßt und hat in seiner überlegenen Weise dem Verhältnisse den Stempel einer großen Seelenkunde aufgedrückt, der ihm bei Chaucer gänzlich fehlt. Der Vermittler des Bundes steht hier, bestimmter als bei Chaucer, wie ein geübter Meister des Handwerks da. Selbst nichtig und darum für andre gern geschäftig, höflich und kriechend, albern wie ein Familienangehöriger des Polonius, neugierig, plauderhaft, in Zweideutigkeiten geübt, an Lügen, Aufschneiden, Falschschwören gewöhnt, versteht er sich vortrefflich darauf, bald

mit Lob, bald mit Eifersucht die Leidenschaft zu wecken und zu hetzen, das Feuer zu schüren auch wo es schon hell genug brannte, den Tollen toller, die Lüsternen lüsterner zu machen. Der verschmitzten Dirne thut er zu viel, ihr ist er zu laut dienstfertig, dem ungeduldigen Troilus kann er nicht genug thun. Diesem Dreiundzwanzigjährigen im ersten Pflaume hat Shakespeare die phantastische Frühliebe der Pubertätszeit geliehen, in der sich die heftige Sinnlichkeit und der Schwindel der Lust unter geistiger Ueberschwenglichkeit und romantischer Thatvermessenheit verbirgt. Er idealisirt nicht nur die Schönheit seiner Auserkornen, sondern auch ihre Sitte; er will den Tod darauf herausfordern, daß in ihrem Herzen kein Makel sei, und er findet die ködernde Kokette starrköpfig keusch gegen alle Bewerbung; er idealisirt sich sogar den aufdringlichen Kuppler als einen Eigensinnigen, der erst zum Werben geworben werden müsse. Er braucht in seiner Wahl keinerlei Prüfung und Ueberlegung; auch in viel ernsteren Dingen spottet er jugendlich jeder vernünftigen Erwägung. Das beste Gemüth, ein ehrlicher Gradaus, nennt er sich selbst, wie er ist: bethörter als die Einfalt, ungeschickt wie ungeübte Kindheit. Von Herz und Hand gleich offen und frei, gibt er was er hat und zeigt er was er denkt. Er fischt nicht wie Andre nach großer Meinung; in seiner Liebe mit einer ewigen und festen Seele auszuhalten, ein Musterbild, ein Sprüchwort der Treue zu sein, das ist sein Ehrgeiz; die Moral von all seinem Witz ist: treu und ehrlich; das soll

ſein Ruhm ſein; das iſt, wie er Alles zuſammen faſſend ſelber ſagt, ſein Laſter! Dieſem braven Jungen führt nun Pandarus die durchtriebene Dirne zu, die auf den Moment zu durchſchauen ein ſchlauer Ulyſſes nöthig iſt. Dieſer ſieht ihr raſch ab, wofür der arme Troilus nie den Blick gehabt hätte: die Sprache in ihren Augen, Wangen, Lippen, in ihrem Gang, den Ausdruck ihrer Begehrlichkeit in jedem Gelenk, ihr Entgegenkommen, ihre glatte Zunge, das Buch ihrer Gedanken, das jedem kitzlichen Leſer aufgeſchlagen iſt, nur dem guten Troilus nicht, der auch nicht in die Schule gegangen iſt, in der Shakeſpeare jene ſchwarze Schönheit ſeiner Sonette kennen gelernt hatte, in der er eine Schilderung wie dieſe Creſſida ſo kenntnißreich zu entwerfen lernte. Der Dichter hat geſucht den Leſer im Anfang, wie einen ehrlichen Troilus, irre zu machen, oder unſicher zu halten, obwohl der Scharfſichtige nicht lange getäuſcht werden wird. Creſſida erſcheint zuerſt bei ihrem Oheim mit leichtem nicht unebenem Witz, aber ohne Tiefe, gewandt in Zweideutigkeiten, unfein in ihren Reden. Sie verräth uns gleich anfangs, daß ſie zu Troilus' Lobe mehr zu ſagen weiß, als Pandarus, daß ſie aber beide hinhält, um ſie methodiſch deſto mehr anzuziehen, weil ſie weiß, daß die Männer das Unerreichte höher ſchätzen, als es werth iſt. Da ſie mit Troilus zuſammenkommt, ſo hält ſie auch jetzt in der Praxis, wie vorher in der Theorie, mit Geſtändniſſen und Zugeſtändniſſen zurück und tritt damit vor, abwechſelnd in dieſem

System des buhlerischen Reizes, obgleich sie nicht als eine Buhlerin von Gewerbe, sondern nur von Natur erscheinen soll, als die Beute der ersten, wie nachher der zweiten Gelegenheit, bei der daher der Gelegenheitsmacher so leichtes Spiel hat. Sie war längst gewonnen, sagt sie Troilus, gesteht ihm aber, daß es ihr nicht leicht geworden, gewonnen zu *scheinen*! Sie habe zurückgehalten, obgleich sie den Weibern das Vorrecht gewünscht habe, selbst werben zu dürfen! Sie bekennt, daß sie ihn liebt, aber doch nicht so, daß sie es nicht noch meistern könnte! Und doch sei dieß eine Lüge, da ihre Gedanken wie zügellose Kinder zu eigensinnig für die Mutter geworden seien! So gaukelt sie ihn hin und her und legt in jede Gewährung einen Stachel; sie heißt ihn in einem zweideutigen Worte sie zu küssen, und verredet, so sei es nicht gemeint gewesen. Mit diesem selben Spiele hält sie später auch den Diomedes hin, verspricht, zieht zurück, gibt ihm Troilus' Schleife, nimmt sie wieder, Alles um wie ein Wetzstein zu schärfen; Diomedes verbittet sich als ein Kundiger diese Künste und Späße und kommt auch so zum Ziele. Bei Troilus sind sie angewandter, obwohl überflüssig. Bei ihm gewinnt sie es schon ganz mit ihrem verdächtigen Auffahren darüber, daß er ihre Treue beschwört; was das Zeichen eines schlechten Bewußtseins ist, gilt ihm für zarte Verletzlichkeit. Sie entzückt ihn, wenn sie ihn versichert, sich mit ihm in Einfalt messen zu wollen. Sie verschwört sich auch, ihm treu zu sein unablässig, aber sie thut es mit

zweideutig-ominösen Worten (die in der deutschen Uebersetzung stumpf verloren gehen): Zeit, Gewalt, Tod möchten ihr Aeußerstes an ihr thun, der starke Bau ihrer Liebe sei wie das Centrum der Erde, das Alles an sich ziehe! Grade mit einem so verdächtigen Ausspruche feiert Pandarus die eingeborene Treue des ganzen Geschlechts ihrer Familie: sie seien Kletten, die festhingen, wohin man sie würfe, d. h. an Einem wie an dem Anderen.

Aus dieser humoristischen Behandlung rechtfertigt sich, was wir sagten: Shakespeare hat die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida von der komischen Seite gefaßt. Aber er hat sie darum nicht um ihrer selbst willen behandelt. Er hat sie zunächst, wie Thersites (V, 4.) in dem Stücke selbst bemerkt, mit einer zweiten Handlung, mit dem stolzen Stilliegen des Achill und Ajax in Verbindung gebracht, und diese zweite Handlung hat es an Wichtigkeit, an Ausdehnung, an Nachdruck der Behandlung dermaßen über die Geschichte von Troilus gewonnen, daß diese nur als eine Episode dagegen erscheint. Jedermann wird den Prolog, der die Kriegsscene von Troja als das Argument des Stückes nennt, bezeichnender für dessen Inhalt erkennen, als den Epilog, den Pandarus spricht, der sich mit seiner Lection über die Kuppelei nur auf Troilus und Cressida zurückbezieht, und den daher Steevens für die müßige Zugabe eines Schauspielers hielt. Selbst aber wenn man von diesem zweiten Theile des Stückes ganz absehen wollte, so würde man der Behandlung der

Fabel von Troilus selber abmerken, daß es nicht um sie an sich selber galt. Es ist ganz auffallend, wird aber von jedem Leser zugegeben werden, daß dieses Stück durchaus keine ächte Gemüthswirkung macht. Für irgend einen Charakter Theilnahme und Wärme, für irgend eine Situation Vorliebe, für irgend ein Leiden Mitleid, für ein Gelingen Mitfreude zu empfinden, wird Niemanden so leicht bei der Lesung dieses Stückes glücken; selbst nicht in dem Verhältnisse zwischen Troilus und Cressida, das mehr als aller andere Inhalt des Stückes zu dem Herzen spricht. Das Lüsterne will nicht reizen, das Elegische will nicht rühren; der Charakter des Troilus, in andere Umgebung gebracht, würde ganz wie er ist unser Interesse vielfach fesseln; und fast kann man bedauern, daß eine so meisterlich angelegte Gestalt nicht anders, eben mehr in der Absicht verwendet ist, durch und für sich selbst zu interessiren; aber in dieser Verbindung ist dieß nicht möglich. Sein Abschied von Cressida, in der ächtesten Sprache der Empfindung gehalten, würde uns zur äußersten Rührung hinreißen, sobald wir ihn losgetrennt von dem übrigen Inhalte denken; hier aber wo überall im Hintergrunde eine versteckte Absicht lauert, wagt man nicht, sich dem psychischen Eindrucke hinzugeben. Man fühlt eben eine weitere Beziehung auch in dieser Materialität, in der hier die gemeine Seite der Liebe in seiner Parodie ihrer ideellen Natur behandelt ist; man fühlt eine entferntere Absicht, und dieß läßt eine unmittelbare Wirkung der Sache an sich nicht aufkommen.

Der Verſtand iſt einmal herausgefordert, dieß fernere Ziel unſerer Komödie zu ſuchen, und die Theilnahme des Gemüths erkaltet. Wie bei Ariſtophanes die Handlung nicht auf Bewegungen der Seele, ſondern auf Einſichten des Verſtandes abzielt, und die Perſonen demgemäß mehr als Symbole den Geiſt, denn als Menſchen unſeres Fleiſches und Blutes das Herz beſchäftigen, ſo iſt es auch hier. Das Luſtſpiel iſt zur Parodie, man zweifelt ob nicht zur Satyre geworden, und es verräth inſofern eine Anlage, ſich über die früheren Scherzſpiele des Dichters in einer ähnlichen Weiſe emporzuheben, wie die letzten Trauerſpiele über die früheren hervorragen. Die Herausgeber der erſten Ausgabe (von 1609) ſchienen einen ſolchen höheren Werth dieſes Stückes andeuten zu wollen. In einer vorgeſetzten Anrede an den Leſer, die ſich nur in einigen vor der Aufführung des Stücks ausgegebenen Exemplaren befindet, ſagen ſie zwar von allen Luſtſpielen Shakeſpeare's ein großes Lob; vor allen aber wird grade dieſes Stück als vorragend an Witz und innerem Werthe bezeichnet. Es verdiene ſo viel Anſtrengung, wie die beſte Komödie von Terenz und Plautus. Und glaubt nur, wird prophetiſch hinzugefügt, wenn der Dichter einmal nicht mehr iſt und ſeine Komödien nicht mehr käuflich ſind, ſo wird man ſich um ſie reißen und eine neue engliſche Inquiſition aufſtellen.

Der Zweck dieſes dramatiſchen Schwankes war eine Parodie der „Krone aller Heldenſagen“, der trojaniſchen

Mythe; darüber scheint jetzt Jedermann einig. Die Frage ist aber, gegen welche Ueberlieferung kehrt sich diese parodische Darstellung, gegen Homer oder gegen die mittelalterigen Travestien, die die Sage vom trojanischen Standpunkte aus behandelten? Shakespeare hatte das, was von diesen letztern nach England gelangt war, unbestritten in der Hand: den Lydgate (history, sege and destruccyon of Troye 1513), eine freie, gereimte Uebersetzung des bekannten Guido von Colonna, und mehr als diesen Cartons Uebersetzung der recueil des histoires de Troyes von dem Kaplan Philipps von Burgund, Raoul le Feure, (1471 und später), die sehr verbreitet und noch im 18. Jahrhundert popular in England war. Aus diesen romantisirten Geschichten von Troja hat Shakespeare seine Bezeichnung der Oertlichkeiten hergenommen, die Benennung der Thore im Prolog, die Uebertragung des Namens Ilium auf Priamus' Burg u. a. Dorther hat er die Personen des Margarelon und des Bogenschützen oder Centauren (V, 5.); dorther das Verhältniß zwischen Achill und Polyxena, die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Ajax und den Troern, die Bezeichnung des Calchas als eines troischen Ueberläufers, die auch Chaucer schon hat; die Umstände von Hektors Tod sind hier von Troilus erzählt und von Shakespeare auf Hektor nur übertragen. Die Travestie des Heroenthums der alten Welt in das Ritterthum der mittleren Zeiten, von der sich noch Pope, und bei uns Bürger selbst in ihrer Uebersetzung des Homer nicht ganz frei

machen konnten, lag in dieſen Quellen vor, und Shakeſpeare nahm ſie in ſein Luſtſpiel herüber. Wegen des Anſchluſſes an dieſe Behandlungsweiſe war Coleridge halb geneigt zu glauben, daß Shakeſpeare's Hauptabſicht geweſen ſei, die heidniſchen Heroen in die eben ſo rohen, aber mehr intellectuell-tapfern Ritter der chriſtlichen Zeit, die anmuthigen Umriſſe Homers in das Fleiſch und Blut des romantiſchen Drama's umzubilden, ein großes Geſchichtsſtück in dem derberen Style Albrecht Dürers zu geben. Schlegel redete uns dabei die Angſt aus, als ob Shakeſpeare einen Frevel an dem ehrwürdigen Homer habe begehen wollen; nicht die Ilias habe er vor Augen gehabt, ſondern eben nur jene volksthümlichen Ritterromane vom trojaniſchen Kriege, die von Dares Phrygius ausgegangen ſind.

Man könnte aber füglich zweifeln, ob das, was Coleridge zum Zweck dieſes Stückes machte, nicht vielmehr blos ein Mittel geweſen ſei grade zu dem Zwecke, den Schlegel in Abrede ſtellt, an Homer, wenn nicht einen Frevel, ſo doch einen Muthwillen auszuüben. Schlegels Worte wörtlich genommen, iſt es nicht wohl zu leugnen, daß Shakeſpeare den Homer ſelbſt vor Augen gehabt, d. h. benutzt habe, ſo gut wie den Carton. Es iſt auffallend, daß Shakeſpeare gleichmäßig allen ſeinen Quellen gegenüber in dieſem Stücke jeden engeren Anſchluß vermieden hat. In Worten und Reden findet ſich kaum Eine deutliche Reminiscenz weder an Homer, noch an die Tro-

jabücher, noch an den so bequem zugerichteten Chaucer. Nur die Berathung der Troer über die Rückgabe der Helena erinnert in den Hauptzügen an ein ähnliches „Parlament" bei Carton, und Pandarus' Neckereien (IV. 2). von weitem an eine analoge Stelle bei Chaucer. Sonst sind alle bedeutenderen Handlungen nicht streng nach einer Quelle durchgeführt; die einzelnen Züge der Fabel und der Charaktere sind zerstreut und gleichgültig, wenn nicht sehr absichtlich, bald da, bald dorther entlehnt. Kann man die Einzelnheiten angeben, die unser Komöde Chaucer und Carton verdankt, so kann man doch auch andere bezeichnen, die er fast oder geradezu nur aus dem ächten Homer haben konnte. Fast alle vorspringenden Handlungen der Ilias werden mit irgend einem Winke erwähnt, berührt, nachgeahmt oder vorgeführt. Gleich anfangs der Zweikampf des Paris mit Menelaus, die Heldenschau von dem Thurme, Hektors Abschied, die Berathung der griechischen Fürsten über die Verlängerung des Kampfes, die der Troer über die Rückgabe der Helena, die Figur des Schmähers Therſites, der Zweikampf des Hektor mit Ajax, eine Anspielung auf die Ankunft des neuen Bundesgenossen Rhesus (II. 3.), auf Aeneas' Verfolgung durch Diomedes (IV. 1.) und eben da vielleicht auch auf Diomedes' Begegnung mit Glaukus, die hier auf Aeneas übertragen wäre. Weit das Meiste von diesen Zügen findet sich in den Trojabüchern nicht vor. Die Andeutung von den Spaltungen der Götter (III. 3.) zu Gunst und Un-

gunſt der Menſchen, kann füglich nur von Homer angeregt ſein. Was in unſerer Anſicht vollkommen entſcheidet, iſt, daß die Handlung über die Erſtlinge des Streites wegſpringend in der Mitte beginnt, daß der äußere Umfang des Stückes mit der Zurückhaltung Achills (die bei Carton erſt nach dem Tode Hektors eintritt) anfängt und mit Hektors Tode endigt, eine Umgränzung, auf die Shakeſpeare nur die Leſung der Ilias gebracht haben konnte. In den ungefähr gleichzeitigen Stücken ſpricht Shakeſpeare im Antonius von dem ſiebenfachen Schilde des Ajax, den Coriolan läßt er den Speer ſeine Eſche nennen; dieß ſind wohl unſtreitig Homeriſche Reminiscenzen. Weit mehr aber als dieſe äußeren Fingerzeige ſpricht die Auffaſſung der Hauptfiguren für Shakeſpeare's Kenntniß des Homer. Es wäre nicht ſchwer nachzuweiſen, daß er die Charaktere des Menelaus und Ajax ſehr ähnlich genommen hat, wie ſie Chapman im Homer auffaßte, während Ajax z. B. in den Trojaromanen ganz verſchieden erſcheint. Die Figur des Schmähers Therſites kommt bei Carton nicht vor; ſie iſt zwar in England ſchon ſeit 1537 durch ein rohes, burleskes Zwiſchenſpiel dieſes Namens bekannt geweſen, allein durchaus nicht als die Karrikatur des Homeriſchen Therſites, die ſie bei Shakeſpeare iſt. Es war der Stolz Chapman's, daß er die alten Ueberſetzer Homer's übertreffen wollte an genauer Unterſcheidung der Charaktere, die von dem Dichter mit ſo verſchiedenen Geiſtern begabt ſeien; dieß Beſtreben ſchien Shakeſpeare ordentlich fortſetzen und

überbieten zu wollen in seiner geschickten Individualisirung, mit der er den Gattungscharakteren Homer's größere Besonderheit gab und dieß bis zu der Gränze und zum Theil bis über die Gränze hinaus trieb, von wo an die Charaktere sich zu Karrikaturen verziehen. Bei diesem Geschäfte, diese Gestalten all ihres hergebrachten Adels zu entkleiden, fand sich dann Shakespeare bewogen, wie zur Entschädigung doch wieder ein großes Aufgebot und einen frischen Glanz von Poesie zu entfalten, und da sich seine Kraft hier nicht in der Entwickelung großer Charaktere und nicht in mächtigen Erschütterungen des Gemüthes bewähren konnte, so mußte sie es folgerichtig in dem Theile der Dichtung, der zum Verstande spricht, durch sententiöse Weisheit, die hier (namentlich in den drei ersten Akten) an Fülle der Bilder, an Tiefe der Gedanken, an Reichthum bewährter Erfahrungssätze nicht ihres Gleichen im ganzen Shakespeare hat, und einen fast erhabenen Gegensatz gegen die burleske Handlung bildet. Wollte sich Shakespeare im Ernste oder im Scherze den Trojabüchern von Carton und Lydgate mit seinem Stücke zur Seite stellen, so geschah ihnen eine ganz unverhältnißmäßige Ehre mit dieser Anstrengung, in der der Dichter wohl mit Homer zu ringen wagen durfte, dem er seine Nestor und Ulyß von Einer Seite zerstörte und von der Anderen wieder aufbaute, dem er in dieser Weise gleichsam eine dichterische Ehrenerklärung gab, die für den ausgeübten Muthwillen Abbitte that.

War aber ein ſolcher Muthwille wirklich beabſichtigt? Hatte Shakeſpeare, Schlegels obige Worte metaphoriſch verſtanden, den Homer, wie er ihn äußerlich als Quelle vor Augen hatte, auch innerlich bei dem parodiſchen Zwecke ſeiner Trogikomödie im Auge? Mich dünkt, dieß ſei kaum zu trennen; obgleich damit durchaus kein Frevel, und nicht einmal ein ſchädlicher Muthwille verübt wäre. Von Seiten der Einkleidung und Form konnte es nicht wohl Shakeſpeare's Abſicht ſein, den Homer traveſtiren zu wollen; das war in den alten Trojabüchern geſchehen. Von Seiten des Partheiſtandpunktes ihn anfeinden zu wollen, das wäre wenigſtens auch nicht neu geweſen. Shakeſpeare hatte weſentlich mit dem Stoffe dieſes großen Dichtungsthema's zu thun, und dieß führte ihn zunächſt auf den Anfang und Grund der Trojanerſage zurück; hier war ihre ſchwache Seite, von der er ſeine humoriſtiſche Behandlung neben ſie ſtellen konnte. Für dieſen Zweck waren eigentlich alle Bearbeitungen dieſer Sage gleich, doch mußte Shakeſpeare fühlen, daß er ſich dem Homer ſchon der Aechtheit der Quelle wegen am ſchärfſten gegenüber befand. Er faßte daher alle jene verſchiedenartigen Quellen unter Einen Geſichtspunkt; er hob die Thatſachen je nach ſeinen Abſichten aus allen zugleich aus; er nahm die traveſtirte Einkleidung, die ihm für ſeine Zwecke am beſten zuſagte, aus den Trojabüchern; den epiſodiſchen Stoff, der ihm zu ſeiner Parodie vorzüglich diente, aus Chaucer; in der

Haupthandlung und ihrer Begränzung aber ſteht ſein Drama dem Homeriſchen Epos gegenüber.

Tritt man in die Handlungen und Perſonen unſeres Luſtſpiels hinein, ſo kann man auf den erſten Blick glauben, Shakeſpeare habe dem Schmäher Therſites die Rolle des Choragen gegeben, der des Stückes eigentliche Meinung aufs deutlichſte ausſpreche. Sein keifiſcher Mund vernichtet den Gegenſtand in ſich, indem er die Handlung und ihre Träger in den tiefſten Koth herunterzieht. Der ganze Gegenſtand ein Hahnrei und eine Metze! Im Verlauf der Dinge nichts als Lumperei, Gaukelei und Schelmerei! Ein ſchöner Gegenſtand, um Spaltungen der Völker und des eigenen Lagers zu ſchaffen und ſich daran zu Tode zu bluten! Möge der Ausſatz auf die Urheber fallen, und Krieg und Lüderlichkeit Alle verderben! Dieß iſt in Kurzem die Meinung des Therſites. Alle handelnden Perſonen ſind in ſeinen Augen Lecker und lüderliche Schelme! Und ſo iſt ja auch dieſer Achill faul und unthätig geworden, weil ihn die Mutter Hecuba mit ihrer Tochter körnt; ſo verkuppelt der Ohm Pandarus und der Vater Calchas Nichte und Tochter; ſo iſt, wenn man Therſites glaubt, Agamemnon ein Liebhaber von Wachteln (von lockeren Dirnen) und Patroclus auf dergleichen aus wie ein Papagei auf Mandeln; ſo balgt ſich Troilus mit dem ſiegreichen Diomedes um eine Creſſida, und Paris mit Menelaus um Helena. In ſeiner Verachtung dieſes Anſtifters des Heerzugs ſpricht Therſites ſeine Verachtung des ganzen Handels noch viel grel-

ler und giftiger aus: jedes verächtlichſte Geſchöpf zu ſein, die Laus eines Ausſätzigen, wäre ihm nichts, aber wenn er Menelaus ſein ſollte, würde er gegen das Schickſal rebelliren. Nächſt ihm ſind ihm die Achill und Ajax am verhaßteſten, weil ſie haben was ſeinen Neid am ſtärkſten anreizt. Der Faction der Witzigen fühlt er ſich mit ſeinem ätzenden Geiſte näher und an Neſtor und Ulyß geht er ſchonender vorüber; aber jene Starken, die ſich um ihn ſtreiten, um ihn zu ihrem Luſtigmacher zu misbrauchen und dann den Misbrauch ſeiner Freiheit mit Prügeln zu lohnen, ſind ihm tief zuwider. Er gefällt ſich darin, ihrer brutalen Rohheit zu ſpotten; er nennt ſie die Zugochſen des ſchlauen Ulyß und Neſtor; von ſo wenig Witz, daß ſie nicht eine Fliege aus dem Netz der Spinne befreien könnten, ohne mit dem Schwerte drein zu ſchlagen; wenn Hektor ihr Gehirn ausſchlüge, würde es ſein wie das Aufknacken einer hohlen Nuß. Aber wie ſehr es ihm behagt, ſie ſo mit ſeinen Schmähungen toller zu machen, als ſie ihn mit ihren Schlägen, ſo würde er doch die Art der Befriedigung lieber umkehren. Neid und Scheelſucht bereiten das Gift und den Geifer in ihm, womit er Alles beſchmutzt; den Teufel des Neides heißt er ſelber Amen ſprechen zu den Verwünſchungen, die er über Alle ausſpricht. Die Misgunſt macht ihn zu dem „Stachelſchwein“, das ſeine Spitzen gegen Jedermann kehrt; die Scheelſucht zu der „ſchimmligen Hefe“, die den ohnehin ſchimmligen Teig ſo durchſäuert, die ihn auf der Stufenleiter der aus Neid ge-

ſpalteten Griechen am unterſten ſtellt. Aber eben deßwegen iſt auch ſeine Stimme nicht die entſcheidende, die uns auf des Dichters eigene Meinung führen könnte. So kann man den Handel vor Troja anſehen, wenn man ſich mit Therſites auf eine Linie ſtellend die erſte Stimme der Feigheit geben will, die die Tapferkeit höhnt, dem Neide, der das Große verkleinert, der Häßlichkeit, die Allem den Glanz des Schönen abſtreift, der platten Proſa, die jedes idealen Beweggrundes ſpottet, der Grundſchlechtigkeit, die allen Dingen die ſchlechteſte Seite abſieht. Aus ihm ſieht der ſarkaſtiſche Geiſt des Peſſimismus und der Verneinung, der das Gute, das Edle, das Schöne weder anerkennt noch kennt. Aber von dieſem böſen Prinzipe, von dieſem Prinzip der abſoluten Gemeinheit aus hat Shakeſpeare ſein gutmüthiges humoriſtiſches Spiel nicht entwerfen wollen.

Die Frage über die Quelle und den Grund des troiſchen Kampfes hat unſer Komöde in höheren Kreiſen gründlicher und dichteriſcher als von Therſites verhandeln laſſen. Daß ihm dieſer Urſprung ein Hauptaugenmerk war, geht ſchon daraus hervor, daß er das Verhältniß des Troilus und Diomedes zu der verworfenen Creſſida als eine Contrafactur des gleichen, als bekannt vorausgeſetzten Verhältniſſes des Paris und Menelaus zur Helena in den Vordergrund gerückt hat. Ein geraubtes Weib war die Urſache des älteſten Völkerkrieges zwiſchen zwei Welttheilen. Um ſie ſtreiten ſich die zwei Beſitzer, wie Diomedes

zu Paris sagt, gleich thöricht, der Eine, der ihre Befleckung nicht achtet und mit solch einer Hölle von Arbeit sie sucht, mit dem Andern, der den Geschmack ihrer Unehre nicht achtend sie mit so großem Verluste von Gut und Freunden vertheidigt. Die Schmählichkeit der Sache empfindet der edle Hektor, wenn er in so beredten Worten das Recht der Ehe verficht, und Ulysses eben so, wenn er seine Galle ausläßt über das Thema dieser Schmach, über der sie ihre Köpfe verlören, um die Hörner des Menelaus zu vergolden. Aber gleichwohl hat der Handel in Hektors wie in Ulyssens Augen auch eine andere, eine bessere, eine poetische Seite, über deren Besprechung des Dichters Dichtung selber mit Würde und Ernst sich umkleidet. In der Berathung der Troer (II, 2.) sprechen Helenus und Hektor für die Rückgabe der Helena. Der Letztere bekennt sich zu der Furcht vor einem schlimmen Ausgange, nennt bescheidenen Zweifel die Leuchte des Weisen, und die zu sichere Sicherheit den Tod des Friedens; der erstere mahnt, die Gründe der Vernunft zu hören. Nur die Leichtfertigen und Betheiligten, Paris und Troilus, wollen von Vernunft nichts hören. Hektor gibt zu bedenken, daß der Gegenstand des Kampfes, Helena, des Kampfes nicht werth sei. Troilus entgegnet, die Schätzung der Welt gebe den Dingen ihren Werth; Hektor erwiedert richtiger: man müsse eine Sache nicht allein nach der Schätzung der Menschen beurtheilen, sondern auch nach ihrem innewohnenden Werthe; es sei Abgötterei, den Dienst größer zu ma-

chen als den Gott. Troilus erinnert aber an die Schönheit der Helena, an den Werth, den die Griechen auf sie setzen, an der Troer eigne Stimme, die sie unschätzbar fanden, an die Volksehre, die sich einmal mit dieser Sache vermischt habe. Und Hektor, obgleich die wahrsagende Cassandra jetzt eben seine Furcht vor dem Ausgange rechtfertigt, obgleich er selbst aus dem heiligen Anrecht der Ehe die höchsten Gründe für Helena's Rückgabe herleitet, obgleich er sich richtig sagt, daß das Beharren im Unrecht das Unrecht erhöhe, obgleich er einsieht, daß nur Wollust und Rachsucht aus den jugendlichen, oberflächlichen Fürsprechern des Krieges reden, Hektor gibt doch auf jenen Einwurf des Troilus hin die Sache der Vernunft für den Preis; er erkennt es an, daß die allgemeine Ehre und Würde von Troja auf dem Spiele stehe, daß Helena ein Gegenstand des Ruhmes, ein Sporn zu großen und tapfern Thaten geworden sei. Demnach erkennt Shakespeare das ritterliche Motiv des Kampfes, die romantisch poetische Seite des Ehrenhandels vor Troja, zunächst in der troischen Parthei an, ein sittliches Prinzip und Recht aber nicht. Darum nimmt das vorgeschobene Seitenstück des Paris, der brausende Troilus, sein tragikomisches Ende und Hektor fällt seiner Ruhmsucht zum Opfer. Dieser Faden zieht sich durch dessen ganzen Charakter. Zuerst treffen wir den sonst geduldigen und gefaßten Mann in ehrgeizigem Eifer, weil sein Ruhm durch Ajax eine kleine Niederlage erlitt. Er ist darum vor der Sonne schon gerüstet,

ſchlug ſeine Knappen, ſchalt ſeine Andromache; ganz ſo finden wir ihn am Schluß des Stückes wieder. Um jene Scharte ſeines Ruhmes auszuwetzen, ſchickt er ſeine Ausforderung an die Griechen. Er achtet zuletzt der Wahrſagung der Caſſandra, der Bitten von Weib und Vater nicht; den Tod vor Augen hält er die Ehre höher, als das Leben.

Ganz von der ähnlichen Seite ſehen nun auch die weiſeren griechiſchen Fürſten die Sache an. Ulyß urtheilt über den Gegenſtand des Krieges noch ſchlimmer als Hektor. Gleichwohl mahnt er in dem langen und ungünſtigen Kampfe auszuhalten, aus denſelben Gründen des Ruhms. Die erhabenſten Unternehmungen, lehrt er, bleiben hinter dem Entwurfe zurück; die Götter verzögern das Ende, um der Menſchen Ausdauer zu prüfen; dieſe Ausdauer bewähre ſich grade nur im Mißgeſchick, wo Fortuna mit gewaltiger Schaufel die Menſchen von Inhalt und Schwere von der leichten Spreu ausſondere. Auf ebener See ſegle der Kahn neben dem ſtarkgerippten Schiffe, aber im Sturme durchſchneide dieſes ungefährdet die Waſſerberge, die des anderen Untergang ſind. Darin nun zeigt ſich aber die Vorliebe des Dichters für Troja, daß er in der Veſte die Berather über der ähnlichen Mahnung zu rühmlichen Thaten einmüthig zeigt, während die Griechen in Partheien getheilt ſind, in denen ſich der Ehrgeiz auf kleinliche Beneidung geworfen hat und von dem Hauptzwecke abgelenkt iſt. Von ſittlicher und rechtlicher Seite iſt die Sache der Griechen nicht beſſer wie die der Troer, von

Seiten des Ehrenpunktes ist sie schlimmer bestellt. Den Homerischen Achill, der mit einem kurzen Leben einen langen Ruhm eintauschte, hat Shakespeare von seinem ursprünglichen Heldenmuthe, den er ihm nicht abspricht, in einen eitlen, an Stolz kranken, verweichlichten Spötter ausarten lassen. Nicht über ein Zerwürfniß mit Agamemnon, sondern um der versprochenen Polyxena willen feiert er vom Kampfe und vom Ruhme, er hat nicht wie Hektor ein Mitgefühl mit der allgemeinen Ehre, er gibt Griechenland's Ruhm und Ehre dahin, um dieser Liebe zu folgen, er läßt sich nichts auf der Welt anfechten, als was ihn persönlich berührt; er regt sich daher erst bei Patroclus' Tode (auch diesen Zug hat Shakespeare aus Homer) und auch dann nur zu einem Siege, der mehr Schmach als Ehre bringt. Der schwache Ajax ahmt ihn in Aufgeblasenheit und Unthätigkeit nach, und zieht sich, nachdem ihm eine kleine Ehre geworden ist, in der entscheidenden Stunde zurück, wie vorher Achilles. Ulysses, dessen Ausdauer und Weisheit zuletzt ja die Eroberung gelang, gibt sich alle Mühe, den Gemeinsinn, den Ehrgeiz, die Ruhmbegierde, die in Hektor und Troilus überschäumt, in jenen Beiden zu wecken. Die köstlichsten Reden des Stückes, wie die Intriguen, die die Handlung fortspinnen, beziehen sich auf diese Absicht zurück. Darauf die weisheitsvolle Rede über die gestörte Rangordnung und Zucht (1, 3.), über das Fieber des Neides, das die Spaltung und Schwäche im Lager erzeugt, die Troja's Stärke ist. Darauf der An-

ſchlag, dem Ajax das Kampfloos gegen Hektor zuzuſpielen und dadurch Achilles zu ſpornen. Darauf der vielfach wiederkehrende Preis der geiſtigen Ueberlegenheit über die rohe körperliche Stärke. Darauf die unverſchämte Schmeichelei, mit der ſie den plumpen Ajax ködern und ſeinen durſtigen, neidiſchen Ehrgeiz tränken. Darauf die herrliche Lehre (III. 3.), die dem Achilles einſchärft, was der Sinn von Ulyſſes erſter Rede war, daß nur Beharrlichkeit die Ehre glänzend erhält. All das iſt nur von wenigem Erfolge; die zwei Fauſthelden haben des Ehrſinnes und der Ruhmſucht zu wenig, die Hektor und Troilus zu viel haben; dieſe kommen ſchlecht weg in der Sache und gut in der Meinung, und jene ſchlecht in der Meinung und gut oder ohne Schaden in der Sache. Am beſten fahren auf griechiſcher Seite noch Neſtor und Ulyß; ſie beſitzen doch Gemeinſinn und Politik. Doch iſt auch dieſe mehr nur gemeine Schlauheit, die ſich über der Staatskunſt Geheimniſſe tiefſinnig ausläßt, wo von einer bloßen Spionerie die Rede iſt, die daher auch ihre Zwecke mit ihren feingeſpitzten Mitteln nur auf eine zweideutige Weiſe erreicht.

Durch dieſe Entziehung einer ſittlichen Sache hat nun Shakeſpeare die Griechen und Troer, durch Entziehung gemeinſinniger Ehre vorzugsweiſe die Griechen im Großen und Allgemeinen, die ganze Handlung und Sage, in ein tiefes Dunkel geſtellt, das durch die Blitze ſchöner Grundſätze und hochweiſer Betrachtung, die darauf fallen, nur noch greller und ſchärfer wird. Auch in der Zeichnung der

Charaktere und in der ganzen Haltung des Vortrags ist auf den Zweck der Entstellung hingearbeitet. In diesem Stücke sind nach Tyrwhit der hochschwülstigen Phrasen mehr als in sechs andern; die Schmähsucht des Thersites ist so reich ausgestattet mit der Beredsamkeit des Schimpfs und Unglimpfs, die eisenfresserische Ungeduld des Ajax vor dem Zweikampf ist so voll von typhonischem Schwulste, daß dieß allein die Absicht verrathen würde, den ganzen Handel durch karrikirte Darstellung herabzuziehen. Die Ausforderung Hektors, durch Aeneas im Style des Amadis vorgetragen, ist so bombastisch, daß der angeredete Agamemnon selber zweifelt, ob dieß Ernst oder Verhöhnung sei. Was die Charaktere betrifft, so sind auch die geschontesten, wie Hektor und Agamemnon, oft nicht ganz frei von lächerlichem Scheine. Durchgehends sind alle diese erhabenen Gestalten aus dem ernsten Gange und der feierlichen Haltung herausgenöthigt, in der sie sich bei Homer tragen; sie müssen ihren Kothurn mit dem Soccus nicht überall vertauschen, aber häufig verwechseln; sie tragen ihr Alltagskleid statt des festlichen Pompes. Die komische Verzerrung dieser Gestalten ist fast nur durch das Eine Mittel erreicht, daß sie mehr als in dem alten Epos individualisirt sind; dieß allein hätte schon die Erhabenheit des Homerischen Gedichtes und seine Figuren zerstört; es ist das Besondere an die Stelle gerückt, wo man das Allgemeine erwartet oder gewöhnt war, und dieß ist überall von bekannter komischer Wirkung. Es bedarf nichts,

als daß Shakespeare von Patroclus den alten Nestor nachahmen läßt, wie er hustend und räuspernd mit zittriger Hand die Nieten am Ringkragen aus und einschiebt, um in dem ehrwürdigen Bilde die Altersschwäche, die auch Homer nicht verdeckt, ungebührlich zu betonen und dadurch lächerlich zu machen. Der Dichter selbst hat sein eignes Verfahren in dem jener Spötter Patroclus und Achilles genau geschildert: sie spielen bald Agamemnons Größe in übertriebenem Spiele, bald Nestors Schwäche so treffend, „wie Vulcan der Venus gleicht“; alle Fähigkeit, Gabe, Natur, Gestalt, Thaten und Entwürfe der Fürsten dienen ihnen nur als Stoff zu Paradoren! In diesem ähnlichen Verfahren hält sich unser Komöde auf so feiner Linie der Wahrheit, daß selbst da, wo er am meisten karrikirt, doch die schlagende Aehnlichkeit mit den Homerischen Charakteren nicht zu leugnen ist und daß die Ausführung dieser Gesichtszüge sich sehr genau in die Umrisse des alten Dichters einfügt. Wir gehen nicht so weit, wie Godwin, den Homerischen Thersites eine kalte Schulknabenskizze gegen den Shakespear'schen zu nennen, aber wahr ist, daß es ein Hohlspiegelbild des ächten Thersites ist. Ulyßens heroische Listen sind in sehr kleinliche Ränke verwandelt und der Instinct in ihm in bewußte Weisheit verkehrt, aber doch ist der Charakter kaum so sehr herabgezogen, wie der sykophantische Sisyphussohn in der Euripideischen Tragödie. Wir wollen nicht mit Drake durchgehend behaupten, die Homerischen Cha-

raktere seien hier bis ins Herz blos gelegt, und so scharf gezeichnet, daß man genauer mit ihnen bekannt werde als durch Homer selbst. Aber wahr ist es, daß man in einzelnen Fällen wie auf psychologische Commentare stößt, daß man bei dem ausgeführten Bilde des Ajax z. B. noch besser als aus dem Homerischen begreifen würde, warum die Achaier lachen, als Ajax zum Ringen mit Odysseus schreitet. Die Meisterschaft ist groß, mit der in diesem Charakter die physische Kraft blosgestellt wird, die auf Unkosten des Geistes erstarkt ist; die Fülle von Vergleichungen und Bildern ist unermeßlich, mit denen diese seltsame, obgleich einfache Natur erläutert wird; der Scharfsinn bewundernswerth, mit dem aus aller Thierheit alle Eigenschaften zusammengegossen sind, um aus diesem Manne weniger als einen Menschen und mehr als einen Menschen zu machen: den Idioten des Mars, einen blinden Argus und einen gichtischen Briareus.

Fragt man, ob in dieser polemischen Komödie mehr geschehen sei, als daß eine Virgilische Sympathie, daß ein humoristischer Muthwille gegen Homer oder die anderen Trojanersagen sich Luft gemacht habe, ob in dieser Verneinung des Homerischen Standpunktes, in dieser Entkleidung der Mythe von ihrer Größe eine tiefere Absicht gelegen sei, wie wir es in den anderen Shakespeare'schen Stücken finden, so kann allerdings aus der ganzen Darstellung die naheliegende Wahrheit gezogen werden: daß die erhabenste Dichtung ohne streng sittliche Grundlagen

nicht das sei, wozu sie befähigt und berufen ist. Die sämmtlichen Werke Shakespeare's, wie wir sie nun kennen gelernt haben, machen begreiflich, daß in seinem ästhetischen Systeme, wenn er eins gehabt hätte, ein solcher Satz obenan seine Stelle finden müßte. Und wenn wir uns erinnern, daß selbst mitten in der griechischen Zeit schon Plato in sittlicher Beziehung am Homer von seinem philosophisch-religiösen Standpunkte auszusetzen fand, so werden wir uns nicht wundern, wenn Shakespeare auf ähnliche, obwohl sehr abliegende Bedenken bei der Trojanersage aus seinem dichterischen Standpunkte kam. Die Gesichtspunkte, aus denen Aristophanes grade wegen seiner sittlich-praktischen Bedeutung den alten Dichter in so ehrfürchtiger Scheu betrachtete, lagen Shakespeare viel zu ferne, um von ihm gefordert werden zu können. Aus den vielen Bestandtheilen gemischt, wie ihm die Trojanersage vorlag, schien sie ihm der höheren Moral und mit ihr zugleich des bindenden Kitts zu ermangeln, mit dem er die Dichtung immer unmittelbar ans Leben zu knüpfen suchte. Und dieß zeigte er übertreibend in seinem Scherzspiele, indem er dieselbe Handlung parodirend so darstellte, daß er, die gemeinsten Ueberlieferungen überallher verbindend, alle Schattenseiten derselben zusammenhäufte und die Handelnden von allen ehrenhaften und tugendhaften Triebfedern entblößte. Dadurch entbehrt nun natürlich sein eignes Drama jenes Bindemittels noch mehr. Gewiß würde er dieß Stück nicht unter die rechnen wollen, die der Zeit

einen Spiegel vorhielten; wir fanden sogar, daß es nicht einmal die einfachsten psychischen Wirkungen zu machen geeignet ist. Die gewöhnlichen Zwecke des Dramas also werden von dem Stücke durch seinen halbsatyrischen Charakter verfehlt, wenn sie anders überhaupt beabsichtigt waren; es wäre aber nicht zu verwundern, wenn die Komödie ursprünglich gar nicht für diese Zwecke, nicht einmal für die Aufführung bestimmt gewesen wäre. Dieß nun würde dem Stücke kein Vorwurf sein, wenn nur der neue und ungewöhnliche Zweck des satyrischen oder des humoristischen Dramas scharf und sicher erreicht wäre. Wir zweifeln aber, daß dieß irgend Jemand wird behaupten wollen. War eine humoristisch-ironische Parodie des trojanischen Krieges, der Thatsache an sich selber, beabsichtigt, so würde man wohl mit Recht finden, daß Cervantes viel glücklicher griff, indem er seinen humoristischen Roman dem Ritterwesen gegenüber aufpflanzte, einer verfallenen Gestalt und Richtung des Lebens, die noch in die fortschreitende Zeit unzeitig und verirrt fortdauerte, während hier längst vergessene Zustände hervorgesucht wären, die damals nicht einmal in den Köpfen der Gelehrten lebendig waren. War aber die Absicht mehr satyrisch gegen die dichterischen Darstellungen dieses Krieges gerichtet, so wird uns das Gebrechen des Stücks aus einer anderen Vergleichung deutlich werden. Aristophanes hat sein Lustspiel so zur Satyre gesteigert, allein er hat dann auch von vorn herein darauf verzichtet, die betretenen Wege des Schauspiels zu

gehen; er hat alle Gegenstände verschmäht, die irgend ein Abbild gewöhnlicher Lebensverhältnisse vermuthen ließen; er hat seine Handlungen in kühne Allegorien verklärt und hat den Zuschauer nicht getheilt zwischen dem Ablauf einer Handlung, die das Gemüth anregt, und einer zweiten nebenher laufenden Aufgabe, die die verständigen und vergleichenden Kräfte herausfordert. Diese Spaltung schadet dem Shakespeare'schen Stücke, in welchem man von dem dargestellten Gegenstand an sich (dem Verhältnisse von Troilus und Cressida) zwar nicht angezogen, aber doch auch nicht losgelassen wird, in dem man auf der andern Seite zu einer klaren Ergreifung der satyrischen Absicht nicht gelangt. Aristophanes hat ferner in einer ähnlichen Weise, wie hier bezweckt sein mochte, literarische Persönlichkeiten und Erscheinungen aus ähnlichen sittlichen Gesichtspunkten angegriffen, allein er hat dann nicht Gegenstände aus entlegenen Zeiten geholt, er hat seine Ausfälle gegen Lebende, Poeten wie Staatsmänner, gerichtet; und das sollte die Satyre immer, weil man nicht kämpft gegen Waffenlose und Todte. Es sei aber, daß der wiedergeborene Homer damals als ein Lebender hätte gelten können, und wir wollen die Vermuthung setzen, daß eben diese Auferstehung Shakespeare gereizt habe, die Schwäche der altberühmten Dichtung aufzudecken. Aber dann war der Boden nicht glücklich gewonnen und der Kampfplatz nicht rein und nicht eben. Indem er alle Quellen der Trojanersage miteinander vermischte, warf er seinen Fehdehandschuh gegen

die verschiedensten Kämpfer, die sich zu der Einen Sache, der sein Angriff galt, ganz verschieden verhielten. Galt es, wie Schlegel wollte, den ritterlichen Trojabüchern, so waren dieß zu geringfügige Gegenstände, schon damals zu obsolet für Shakespeare's Angriffe; galt es Homer, so würden uns heutzutage diese Angriffe selbst nothwendig obsolet erscheinen. Eine so unbewußte und unschuldige Dichtung wie die Homerische muß wie alles Kindliche unzugänglich für die Satyre bleiben; Sitte und Sittenbegriff einer solchen Zeit kann nicht unter anderen Voraussetzungen und Bedingungen als denen der Zeit selber beurtheilt werden, und dazu entgingen Shakespeare die Hülfsmittel und die Kenntnisse. Shakespeare hat seine eignen Dichtungen zum Theil auf Grundlagen aufgebaut, die sittlich betrachtet hier und da noch schlimmer waren, als die factische Grundlage der Trojanersage (die auch Homer nirgends in ein glänzendes Licht stellt;) und er ist im Vereinfachen, im Ausscheiden und Veredlen des Stoffes im Ganzen nicht anders verfahren, als dort geschehen ist; man könnte daher sogar zweifeln, ob selbst von seiner eignen Stelle gesehen seine Angriffe, wenn sie Homer und blos Homer gälten, nur gerecht und richtig seien. Man wird aber schon zweifeln, ob nur irgend ein ernstlicher Angriff bezweckt war; das heißt, man schwankt, ob in dem Stücke humoristische oder satyrische Absicht zu Grunde liege, ob es scherze oder spotte, ob Scherz oder Spott der Thatsache oder ihren poetischen Gestaltungen,

ob allen oder welchen von diesen Gestaltungen sie gelten. Dieser schwankende Charakter des Dramas und das trübe Verhältniß des Dichters zu trüben Quellen muß es machen, daß man von keinem Shakespeare'schen Stücke mit so viel Unbefriedigung hinweg geht, wie von diesem. Die wärmsten Bewunderer Shakespeare's standen rathlos davor und selbst Coleridge erklärte, daß er eigentlich nicht wisse, was er davon sagen solle.

Julius Cäsar.

Wenn die reine Empfänglichkeit für die Auffassung der Homerischen Werke unserem Dichter durch Jugendeindrücke und Schulvorurtheile getrübt, durch mangelhafte Kenntniß und mangelhafte Uebersetzung unmöglich gemacht war, so ist dagegen sein Verständniß des römischen Volks und Staatslebens und seine Benutzung des Plutarch in den drei römischen Historien desto merkwürdiger: hier kamen sich der verwandte Volksgeist in der römischen Geschichte und der reine historische Sinn des Dichters auf halbem Wege einander entgegen; und Shakespeare schrieb diese Stücke, in denen seine Zeitgenossen die Römer „im Halbschwert", im Kostüme und im Geiste treu wiedergegeben, mit dem Entzücken auferstehen sahen, mit dem wir im vorigen Jahrhunderte in Göthe's Götz die Färbung der Zeit bewunderten. Auch heute noch müssen wir die Wahrheit dieser Auffassung anerkennen, die selbst durch die oft wiederholte Ausstellung nicht angefochten wird, es habe

Shakespeare aus dem römischen Volke englische Bürger und Handwerker gemacht; da die Massen in Bewegung sich überall, vollends in zwei so staatsverwandten Völkern, gleich sind, so ist dieser Tadel vielmehr nur ein Lob. Wir mögen es nicht im wörtlichsten Sinne gerade nachsprechen, was man auf der andern Seite rühmend gesagt hat, daß in diesen Stücken der Character, die Schicksale, die Vaterlandsliebe, der Kriegsruhm, die ächte Gesinnung, das öffentliche Leben der ewigen Stadt wieder aufgelebt sei; aber wahr ist es, daß die treue Herübernahme und lebendige Verarbeitung des Wenigen, was Shakespeare zur Characterisirung des römischen Lebens im Plutarch erbeuten konnte, mehr werth ist, als die genaueste Zeitschilderung aus den angestrengtesten antiquarischen Studien.

Man erinnert sich, mit welcher Freiheit und Eigenthümlichkeit Shakespeare seine sämmtlichen Quellen behandelt hat. Hatte er ein älteres Drama vor sich, so warf er meist die ganze Form hinweg und behielt nur Fabel und Namen. War es eine dürftige Novelle von italienischem Ursprung, so konnte er nur selten das Gewebe der Handlung gebrauchen, ohne die Fäden erst ganz aufzuziehen, selten einen Charakter, ohne ihn von Grund aus neu zu schaffen. Man denke zurück an die flachen Erzählungen, aus denen er Ende gut Alles gut, Maas für Maas, Cymbeline, den Kaufmann von Venedig gebildet hat, mit wie keckem und rücksichtslosem Verfahren er dort in den Beweggründen der Handlungen, in den Handlun-

gen selber geschaltet hat! Ja selbst die Chroniken seiner englischen Geschichte, so gewissenhaft er die historische Ueberlieferung achtete, mußte er doch, um Leben hineinzubringen, vielfach ausdehnen und mit ungeschichtlichem Stoffe durchdringen, die erklärenden Motive der Thatsachen mußte er nicht selten hinzugeben. Ein ganz anderes, völlig überraschendes Verhältniß besteht zwischen unserem Dichter und seinem Plutarch, den er in der Uebersetzung von Thomas North (1579) gelesen hatte. Die einfache, schlichte und doch nicht phantasielose Auffassung und Darstellung menschlicher Dinge in diesem Geschichtschreiber sprach ihm so rein und klar zu Kopf und Gemüth, daß er hier seine Freiheit völlig beschränkte, seine Eigenmacht gänzlich aufgab und den geschichtlichen Text nur geradezu abschrieb. Wir zweifeln, wo wir Shakespeare größer finden sollen, dort, wo er seinen Quellen gegenüber Alles machte, oder hier, wo er Alles fand und übernahm, sein freies Schaffungsvermögen dort, oder hier seine Enthaltsamkeit und Verleugnung. Fern von allem Autorstolz und aller Jagd nach Originalität geht er hier vor einem klassischen Geschichtserzähler auf, nicht versucht, an der Natur zu meistern, vielmehr ehrfürchtig, sie in der ächten Gestalt unversehrt zu erhalten, die er hier vorfand. Wenn in irgend einem Zuge, so tritt auch in diesem der Wahrheitssinn und die Bescheidung zu Tage, die wir dem Charakter dieses Dichters eigen gefunden haben.

Was zunächst den Julius Cäsar angeht, so sind aus

den beiden Biographien Brutus' und Cäsar's die Bestandtheile unseres Dramas in der Art entlehnt, daß nicht nur die geschichtliche Handlung in ihrem allgemeinen Verlaufe, sondern auch die einzelnen charakterisirenden Züge in Vorfällen und Reden, ja selbst einzelne Aeußerungen und Worte aus Plutarch aufgenommen sind, auch solche, die nicht epigrammatischer Natur und anecdotisch bezeichnend sind, auch solche, die ein Nichtkenner des Plutarch nach Form und Manier für ächt Shakespearisch halten würde und die wirklich zum Beweis von des Dichters eindringlicher Seelenkenntniß nicht selten als sein eigenstes Eigenthum aufgeführt worden sind. Von dem Triumph über Pompejus (oder vielmehr seine Söhne), dem Stummmachen der zwei Tribunen und der angebotenen Krone bei dem Lupercalienfeste an, bis zu Cäsars Ermordung und von da bis zu der Schlacht bei Philippi und zu den Schlußworten Anton's, die von diesem zum Theil genau so überliefert sind, ist in unserem Stücke alles Wesentliche Plutarcheisch. Die Vorbedeutungen von Cäsar's Tod, die Warnungen des Wahrsagers und des Artemidor, das herzlose Opferthier, der Traum der Calpurnia, die einzelnen Charakterzüge Cäsar's, sein Aberglaube in Bezug auf die Berührung unfruchtbarer Frauen beim Wettlauf, seine Worte über die hagern Leute wie Cassius; dann alle Umstände bei der unbeneideten Verschwörung, die Persönlichkeit des Ligarius, die Ausscheidung Cicero's, das ganze Verhältniß der Portia zu Brutus, ihre Prüfung,

ihre Rede, seine Antwort, später ihre Unruhe und ihr Ausgang; der Hergang bei Cäsar's Tod, die buchstäblichen Künste und Mittel des Decius Brutus, ihn aus seinem Hause abzuholen, alle kleinsten Einzelheiten bei dem Morde, das Verfahren des Antonius und sein Erfolg, des Poeten Cinna Ermordung; ferner die Zwiste der republikanischen Freunde über den Lucius Pella und die Geldweigerung, der eindringliche Poet (Favonius); endlich die Uneinigkeit beider über die entscheidende Schlacht, ihre Unterhaltung über den Selbstmord, die Erscheinung von Brutus' bösem Dämon, die Irrungen in der Schlacht, ihr zweifacher Ausgang, ihre Wiederholung, beider Freunde Selbstmord und Cassius' Tod mit demselben Schwerte, mit dem er Cäsar tödtete, Alles ist, und noch weit mehr ins Einzelne als wir es hier andeuten, der Erzählung Plutarch's entnommen, aus der der Dichter nur auszuscheiden hatte, was die Einheit der Handlung zerriß. Die Charakteristik des Brutus und Cassius ist im Allgemeinen treu nach dem Vorbilde bei Plutarch beibehalten, die politische Moral dieses ganzen Geschichtsdrama's einfach aufgefaßt und wiedergegeben und nachher in Antonius und Cleopatra fortgesetzt.

Diese Treue Shakespeare's bei seiner Quelle rechtfertigt unsern Ausdruck, er habe den geschichtlichen Text nur abgeschrieben. Wunderbar ist dabei, mit welcher unscheinbaren, fast unerkennbaren Kunst er denselben Text zugleich so meisterhaft ins Dramatische umgeschrieben

hat, daß dieß eins der wirkungsvollſten Bühnenſtücke iſt, die man ſehen kann. Nirgends wieder hat Shakeſpeare die Aufgabe mit ſo einfachem Geſchicke gelöst, die Abhängigkeit von der Geſchichte mit der größten Freiheit eines dichteriſchen Entwurfs zu verbinden, die treueſte Hiſtorie zugleich zum freien Drama zu bilden. Die Theile ſcheinen nur mühlos aneinandergeſchoben, aus der großen Kette der geſchichtlichen Ereigniſſe nur einige Glieder herausgenommen und das Uebrige zu einer engeren, handlicheren Einheit zuſammengefügt; es verſuche aber nur Jemand, ſelbſt nach dieſer Muſterarbeit, irgend ein anderes Thema aus Plutarch auch nur im Entwurf dramatiſch zu gliedern, um die Schwierigkeit dieſer ſcheinbar leichteſten Aufgabe inne zu werden. Um inne zu werden, was es heißt, mit dieſer geiſtigen Concentration in einem ſtreng beibehaltenen Stoffe, ſo wie hier geſchehen iſt, Perſonen und Handlungen auf Einen Gedanken zu beziehen, dieſen Gedanken in der allgemeinſten Wahrheit zu ſuchen, die in den Geſchichtsereigniſſen ſelber niedergelegt iſt, (nicht, wie ſo viele andere Bearbeiter deſſelben Stoffes thaten, dieſen Gedanken in irgend eine Nebenſache oder in ein hinzu erfundenes Verhältniß zu legen,) dann zur dramatiſchen Verſinnlichung dieſes Gedankens keine andern als die gegebenen geſchichtlichen Glieder zu gebrauchen und dieſe endlich mit jenem geübten Takte oder angeborenen Geſchicke auf der Bühne ſo zu ordnen, daß mit ſo ſcheinbar kunſtloſer Abſchrift der Geſchichte eine ſo kunſtvolle ſelbſt-

ständige theatralische Wirkung erreicht werde, wie sie diesem Stücke zu keiner Zeit gefehlt hat. Schon Leonard Digges berichtet aus Shakespeare's Zeit, mit welchem Beifall man damals den Cäsar aufführen sah, während die langweiligen Catilina und Sejanus kalt ließen, die mit Fleiß und Schweiß gearbeiteten Tragödien Ben Jonson's. Gleich bei seiner Erscheinung regte das Stück den Wetteifer aller Theater an; die namhaften Poeten Munday, Drayton, Webster und Middleton schrieben ein Concurrenzstück, Cäsar's Fall, gleich 1602, Lord Stirling einen Julius Cäsar 1604, ein Cäsar und Pompejus erschien 1607. In der Restaurationszeit war Cäsar eines der wenigen Shakespearischen Werke, die hervorgesucht, aufgeführt, überarbeitet wurden. In unserer Zeit, in unserem Lande haben wir es selten gut, immer mit Beifall darstellen sehen. Einzelne Scenen, wie die zwischen Casca und Cassius während des Sturmes, bewähren dabei eine Wirkung, die man im Lesen nicht ahnt; die Rede des Antonius, von allen Wirkungen der äußeren Zurüstung und der Kunstgriffe der Ueberredung, von trefflich angebrachten Pausen und Unterbrechungen unterstützt, reißt auch bei untergeordneter Aufführung, wie das dargestellte Volk, so auch die Zuschauer mit hin; der Streit zwischen Brutus und Cassius ist ein Probestück für große Spieler, das nach L. Digges schon in jener Zeit entzückte Bewunderung weckte und selbst der letzte Akt, an dem man oft

auszuſetzen fand, iſt der feſſelndſten Bewegung fähig, wenn er geſchickt angeordnet und raſch weggeſpielt wird.

Die Frage über die Zeit der Entſtehung Julius Cäſar's iſt erſt neuerdings ſicherer geſtellt. In einem Gedicht von Drayton, Mortimeriados (1596), das 1603 verändert unter dem Titel the barons' wars erſchien, iſt in dieſer Ausgabe im dritten Buch eine Stanze, die den Schlußworten Anton's ſehr ähnlich und nicht in der erſten Ausgabe des Gedichtes zu finden iſt. Der ganze Eindruck iſt allerdings ſo, daß man Drayton und nicht Shakeſpeare für den Nachahmer halten muß, und dieß darum, weil die Stelle ſo ſehr die Seele des Stückes berührt, daß ſie gerade nicht wohl von Shakeſpeare einem anderen abgenommen ſein kann. Das Stück iſt alſo vor 1603 entſtanden, mit Hamlet ungefähr gleichzeitig. Nicht allein die äußeren Beziehungen auf Cäſar, die ſich im Hamlet finden, ſprechen dafür, ſondern noch weit mehr die inneren. Dieſe ſind ſo bedeutend, daß, wenn uns nicht überwiegende Gründe beſtimmt hätten, die drei römiſchen Stücke nicht von einander zu trennen, wir um der innern Verwandtſchaft willen den Cäſar dicht neben Hamlet und Macbeth hätten beſprechen müſſen, weil er ganz in demſelben Gedankenſyſteme entſprungen und geſchrieben iſt, wie dieſe beiden Stücke. Wenn wir geradezu auf das Verhältniß dieſer Werke zu einander eingehen, werden wir auf dem kürzeſten Wege zum Ziele unſerer Betrachtung über Cäſar gelangen.

Im Hamlet ſah der leidenſchaftlich ſchwankende Held beneidend an dem Römercharakter des Horatio hinauf, der, indem er Alles duldete, Nichts zu dulden ſchien, der keiner Leidenſchaft Sklave war, der die Freundſchaft und Feindſchaft der Fortuna, in glücklicher Miſchung von Blut und Urtheil, gleichmüthig ertrug. Setze man dieſen Charakter aus der Chriſtenzeit und aus Dänemark hinweg in das Heidenthum und in das bewegte öffentliche Leben nach Rom und man hat die Grundzüge des Brutus, der die Hauptfigur im Julius Cäſar bildet. Von phlegmatiſchem Temperamente, gemeſſen und ernſt, nicht ſpiel- und vergnügungsſüchtig, von Leidenſchaften nicht bewegt, ein „Lamm, das Zorn nur ſo hegt wie der Kieſel Feuer", iſt Brutus zum Stoiker geboren und hat aus dieſer Lehre übrigens die Grundſätze in ſich praktiſch gemacht, die den gelaſſenen Gebrauch des Lebens vorſchreiben und die Kraft der Duldung empfehlen. Aehnlich wie dort von Horatio geſagt iſt, darf er ſich rühmen, daß Keiner Leiden beſſer trage als Er, und Meſſala und Caſſius erkennen es bewundernd an. Alle Tugenden, die eine ſchöne Natur ausmachen, ſind ihm eigen; alle Tugenden, die das praktiſche Leben erſt reift und zeitigt, hat er in ſich gefeſtigt; alle Tugenden, die aus der Macht des Willens, der Herrſchaft des Geiſtes über Blut und Leidenſchaft entſpringen, hat er errungen. In dem Verhältniſſe zu ſeinem Weibe und ſeinem Diener iſt er ſanft und mild, wohlwollend, voll freundlicher Rückſicht; in allen Verhältniſſen zur Geſell-

ſchaft und zum Staate uneigennützig, in Redlichkeit ganz gewaffnet, unfähig zu ſchmeicheln, möglichſt partheilos, von höchſter Gerechtigkeit und Sorge für das gemeine Wohl; in dem Verhältniſſe zu ſich ſelbſt, des Urtheils zur Leidenſchaft, iſt er zum Handeln und zur Entſcheidung nicht raſch, überlegt und beſonnen, nach gefaßtem Entſchluſſe aber von unbezwinglichem Metall des Geiſtes und des Wirkens, ſtandhaft und ungeirrt in der Ausführung, über innere Regungen ein mächtiger Gebieter. Zwiſchen dem unmännlich unentſchloſſenen Hamlet und dem männiſch überſpannten Macbeth ſind in ihm die „Elemente ſo gemiſcht, daß die Natur aufſtehen und der Welt verkünden durfte: dieß war ein Mann!“ Der Mann, der auch in Macbeth's Natur urſprünglich lag, der nichts mehr und nichts weniger thut, als was dem Manne geziemt, und der ſeine Männlichkeit zuerſt in der Meiſterſchaft über ſich ſelber bewährt. An großen Beiſpielen hat Shakeſpeare dieſen Grundzug in Brutus entwickelt. Er hat ihm eine ſo tiefe Natur und ſo gewaltig bewegende Gefühle gegeben wie Hamlet und Macbeth, aber die ungemeine Intenſivität dieſer Regungen hat der Dichter in die Hülle des heroiſchen Gleichmuths und hinter der angenommenen Rolle des willenskräftigen Politikers tief verſteckt. Kaum bemerkt man die innere Unruhe, die ihn bewegt, in den Stellen, wo er beim Anfang der Verſchwörung und bei ihrem letzten Ausgange ſeines Knaben Lucius' ſorgloſen Schlaf mit Wehmuth beneidet. Zur Verſtellung wenig

gemacht, heißt er die Verſchworenen ihre Rollen ſtandhaft durchführen wie geſchickte Schauſpieler und er geht mit gutem Beiſpiele voran. Als ſie ihre Plane durch Popilius Lenas verrathen glauben, will Caſſius ſich das Leben nehmen, Brutus faßt ruhig den Verdächtigen ins Auge und bemerkt, daß er ungefährlich iſt. Seinem Weibe birgt er das Vorhaben, bis er die heroiſchen Beweiſe ihrer Verſchwiegenheit hat. Bei dem frühen Tode dieſes geliebten Weibes übermannt ihn Gram und böſes Blut und macht ihn gegen Caſſius auffahren mehr als ſonſt ſeine Natur iſt, aber gleich darauf könnte er dem Meſſala Portia's Tod verhehlen, um deſſen guten Muth nicht zu beugen. Ueber Caſſius' Leiche fordert die Natur ihr Theil von ihm, aber er verſchiebt die Schuld ſeiner Thränen bis zu anderer Zeit, damit der perſönliche Schmerz die öffentliche Sache nicht gefährde. Alle dieſe ſprechenden Züge eines ſcharf gezeichneten Weſens ſind ohne Aufſehen und faſt ſtumm in dem Stücke niedergelegt; keine laconiſchere Charakteriſtik hat Shakeſpeare je angewandt, als bei dieſem laconiſchen Römer, der von den größten Thaten nicht das geringſte Aufheben und bei den weiteſten Handlungen die wenigſten Worte macht.

Eine höchſt feſſelnde Variation des Themas von Hamlet und Macbeth ſpielt ſich nun vor uns ab, und gibt uns einen neuen merkwürdigen Beleg von der Tiefe und Vielſeitigkeit, mit der Shakeſpeare ein einmal ergriffenes Problem durchdachte und verarbeitete. Eine That

von gleich großem, von noch größerem Gewichte wie die von Hamlet geforderte, wie die von Macbeth entworfene wird auf dieses Musterbild eines Mannes gelegt, der Mord eines Helden, der Roms Macht so sehr erweitert als seine Freiheit gefährdet hatte. Es ist eine That von in sich zweifelhafter Natur, die von ihm gefordert wird, nicht eine ausgemacht gerechte oder ungerechte, wie die, zu der Hamlet berufen und Macbeth versucht war. Die Unsicherheit, der Zweifel, der Zwiespalt lag dort in dem Menschen, nicht in der Sache, hier liegt er in der Sache und trägt sich nur von da aus auf einen sonst ebenen, klaren und rechtgerichteten Geist über. Hamlet war getrieben zu einer gerechten Rache, gerufen, ein gethanes Unrecht zu bestrafen, er wagte nicht, den ersten und einzigen Schritt zu thun, er wollte den Zweck kaum und die Mittel noch weniger. Macbeth fühlt sich versucht zu Mord und Verrath, zu Begehung eines ungethanen Unrechts, er zaudert vor Zweck und Mitteln, aber sobald er entschlossen ist, thut er mit dem ersten Schritte alle folgenden, er will, sobald er den Zweck will, auch die Mittel, selbst weiter greifend als nöthig ist. Brutus ist von seinen Freunden angegangen zur Theilnahme an einem Mord und einer Verschwörung, wie Er es nennt: zur Herstellung der Freiheit, wo es ihm gilt, ein nur erst *gefürchtetes* Unrecht von Seiten Cäsar's zu verhindern; er will den Zweck, aber nur die nothwendigsten Mittel; er thut den ersten Schritt, aber nicht den zweiten und dritten, wo es darauf

ankam, entweder den ersten nicht zu thun, oder den zweiten und dritten zugleich mit. Bei ihm ist nicht eine Störung der Natur durch ungleiches Temperament, und in ihrer Folge eine Unterlassungssünde, wie bei Hamlet, nicht ein zerrüttender, überspannender Zwiespalt und nach dessen Beseitigung eine Freveltat, wie bei Macbeth, sondern nach stiller und männlicher Erwägung einer zweiseitigen und zweideutigen Aufgabe eine unbereute aber gebüßte That, die nach Zweck und Mitteln ein Fehler, eine Irrung war und als solche sich an ihm rächte.

War im Hamlet die Absicht, das Verhältniß der geistigen zur handelnden Natur in einem allgemein menschlichen Sinne zu behandeln, so ist die Tendenz in der Historie von Julius Cäsar eine mehr politische: den Zusammenstoß moralischer und politischer Pflichten zu schildern. Der Kampf zwischen der Humanität einer edlen und sanften Natur und dem politischen Grundsatz eines energischen Charakters, zwischen persönlichen Gefühlen und öffentlicher Pflicht ist die Seele dieses Stückes und das Fesselnde in der Lage, in die Brutus gesetzt ist. An sich selbst betrachtet ist Brutus eine viel zu sittliche und reine Natur, um für die harten und so oft schmutzigen Werke der Politik wie jener gröber geartete Faulconbridge, wie der scharfe Cassius geschaffen zu sein. Bei der ersten Andeutung, mit der ihn Cassius in seine Verschwörungsgedanken einweiht, fühlt er, daß man ihn in ein fremdes Element zieht: in welche Gefahren willst du mich leiten? fragt er, daß du

mich in mir ſuchen heißt, was nicht in mir iſt! Die eigene innere Stimme ruft ihn nicht zu dieſer That. Wohl hat die Noth der Zeit auf ihm gelaſtet und ihm ſchwere Seelenleiden bereitet, der ſteigende Ehrgeiz Cäſar's hat ihn nachdenklich, ſinnend und gramvoll gemacht, aber wie immer hat er die Bewegungen ſeiner Seele in ſich verſchloſſen; zu einem Angriff gegen dieſe Leiden oder deren Urſache trieb es den ſtarken Dulder nicht; wenn er Caſſius betheuert, daß er nicht ein Sohn Roms heißen möchte unter den harten Bedingungen, die die Zeit auf ſie legen zu wollen ſcheine, ſo denkt er wohl zunächſt nur an eine freiwillige Verbannung. Aber dieſer an ſich nicht zur Politik geſchaffene Mann iſt doch in den Staat geſtellt, der in Politik zu feiern nicht erlaubt und in den Grundſätzen erzogen, die in das handelnde Leben nöthigen. Er iſt wie Hamlet von gebildetem Geiſte und führt, nach Plutarch wie bei Shakeſpeare, Bücher im Lager mit ſich, ein hagerer Denker, wie Plutarch's Cäſar nicht allein den Caſſius, ſondern auch ihn bezeichnet; aber er mochte (dieß iſt geſchichtlich) nach ſeinem eignen Zeugniß, das Shakeſpeare bei Plutarch geleſen hatte, nicht die Ciceros, die Menſchen, denen ihre Bildung nichts eintrug, deren ſchönſte Grundſätze nicht lebendig wurden; und ganz in dieſem Geiſte hat ihn Shakeſpeare aufgefaßt. Neben ſeinen menſchlichen Pflichten ſteht ihm, nach der Denkart des ganzen Alterthums, die politiſche Pflicht, neben der Tugend des Privatmannes die Ehre des Patrioten in gleicher

Höhe. Deßhalb folgt nach jenen abwehrenden Worten gegen Cassius zugleich die Versicherung: wenn er von ihm etwas verlange, das dem Vaterlande und Gemeinwohl dienlich sei, so werde er Ehre und Tod gleichmüthig ins Auge fassen, denn er liebe die Ehre mehr als er den Tod scheue. Zu diesen seinen politischen Grundsätzen nun spricht Cassius, um ihn in eine Verschwörung gegen Cäsar zu ziehen. Von diesem Augenblicke an steigert sich das Leiden über die Lage der Zeit und des Staates in ihm zu einem großen inneren Kampf. Er ißt, er schläft, er spricht nicht mehr; Vorstellungen und Sorgen quälen ihn bei Tag und Nacht; zwischen der ersten Anregung und der Ausführung, sagt er selbst, ist die Zwischenzeit wie ein Phantasma, wie ein schreckenvoller Traum; der Geist und die körperlichen Werkzeuge sind im Rathe miteinander und der Staat des Menschen, wie ein kleines Königreich, erleidet dann den Zustand einer Empörung. Diese ähnliche Revolution, diese Phantasmen und Schreckensträume sahen wir Macbeth erschüttern und er schüttelte sie baldmöglichst von sich ab; wir sahen sie Hamlet zerrütten und auftreiben; in Brutus kann sie uns nur der Schauspieler, und auch Er nur sehr in der Ferne zeigen; sie sind niedergezwungen von einer großen Geisteskraft, die mit der Ruhe des grundsätzlichen Handelns die streitigen Punkte erwägt und sich darnach in kräftiger Fassung entscheidet. Wie Brutus über das schnöde Antlitz der Verschwörung sich äußert, sieht man, sie widerstrebt seiner ganzen Natur, aber nachdem er

ſie einmal für nöthig erkannte, lehrt er ihre ſchnöden Künſte zu üben. Er möchte gern Cäſar's Geiſt tödten, ohne ſeinen Körper bluten zu laſſen, aber da ſein Herrſcherehrgeiz gegen die Sache der Freiheit in Frage kommt, duldet ſein republikaniſcher Grundſatz keinen Zweifel. Wenn er das Mitleid mit Cäſar und das Mitleid mit dem Vaterlande wägt, iſt in ihm kein Streit darüber, was ſchwerer in die Wagſchale fällt. Wenn das menſchliche Verhältniß, das zwiſchen ihm und Cäſar beſteht, gegen das Verhältniß geſtellt wird, in das die von Junius Brutus ererbte republikaniſche Tugend ihn zum Vaterland ſetzt, ſo iſt es unerläßlich, daß die Herſtellung des freien Staates ſeine oberſte Pflicht heißen müſſe. Die reinſten Motive entſcheiden den innern Kampf in ihm im patriotiſchen Sinne; ſelbſt ſeine bitterſten Feinde erkennen dieß an. Cäſar ſoll fallen als Opfer für das Vaterland, ſein Wohl und ſeine Freiheit; Nothwendigkeit nicht Haß, Gerechtigkeit nicht perſönlicher Eigennutz ſollen die Hände gegen ihn waffnen, die Brutus nach der That gern darum ſchelten wollte. Kein unreiner Beweggrund, wie Cicero's Ehrgeiz, ſoll zugelaſſen werden; des befreundeten Ligarius' williger Eifer wird williger herangezogen. Kein unnöthiges Verbrechen ſoll die Eine unvermeidliche That entweihen, die „grade Tugend ihres Unternehmens", das Brutus als Opferer, als Reiniger, nicht als Schlächter vollbringen will. Im Augenblicke des Vollzugs iſt der kalt entſchloſſene Mann ſeiner guten Gründe ſo ſicher, daß

er glaubt, sie müßten selbst Cäsar's Sohn zufrieden stellen. Vor dem römischen Volke ruft er in derselben Sicherheit und Ruhe des Bewußtseins sein eigenes Schicksal auf sich herab: Er habe seinen besten Freund erschlagen für das Wohl von Rom; denselben Dolch habe er für sich, wenn es seinem Vaterlande gefalle, seinen Tod zu bedürfen.

In diesem innern Kampfe nun und in der Entscheidung, die Brutus traf, liegt eine doppelte Irrung, die sich von sittlicher und politischer Seite her darstellt. Brutus erscheint bei Shakespeare und selbst bei Plutarch, mehr als geschichtlich gerechtfertigt ist, in einem engen Freundschaftsverhältnisse mit Cäsar verbunden. Sein Schwager Cassius sagt ihm, er habe den Cäsar, als er ihn tödtete, mehr geliebt, als ihn jemals. Sein Feind Antonius nennt ihn Cäsar's Engel. Der Dichter hat wunderlicher Weise dem fallenden Cäsar beim Anblick des Brutus zu größerer Emphase die lateinischen Worte: et tu Brute? in den Mund gelegt, um ein schwereres Gewicht auf die schmerzliche Betroffenheit des väterlichen Freundes zu legen, der den Brutus nicht in der Schaar seiner Mörder gesucht hätte. War es gerade diesem gefühligen und edlen Mann in diesem persönlichen Verhältnisse angemessen, daß Er Cäsar's Tod als das einzige Mittel zur Herstellung der Staatsfreiheit ergriff? Fallen nicht auf ihn die Worte des Antonius mit furchtbarer Schwere, daß bei jenen Worten Cäsar's mächtiges Herz erst gebrochen wäre, weil Brutus' Undankbarkeit ihn stärker als Verrätherwaffen

übermannt habe? Muß er nicht stumm stehen, da ihm derselbe Antonius den Vorwurf ins Gesicht schleudert, daß sie unter dem Rufe: Heil Cäsar, schmeichelnd ins Gesicht, ihn tückisch getödtet hätten? Der Makel des Meuchelmords bleibt an Brutus haften, ein Verbrechen, das keine politische, das keine Gegenpflicht aufwiegen kann. Dieser Makel klebt an dem Geliebten des Cäsar fester, als an Cäsar's persönlichem Feinde, dem Cassius, und jenem, dem guten Engel des Cäsar, erscheint daher später der Geist des Gemordeten als sein böser, sein racheverkündender Dämon. Ist Brutus' That nach politischen Motiven edler, so ist sie in menschlicher Beziehung unnatürlicher, als die des Cassius, in dem sie sich unedler aber natürlicher darstellt. Shakespeare hat diese Betrachtungen von dem wortkargen Brutus nicht selbst anstellen lassen, aber sie liegen nachdrucksvoll in den Dingen; am schärfsten in dem Gegensatze des Antonius. Was ist dieser Wollüstling von wilden Sitten, dieser Epikuräer, dieser Spieler und Wettläufer, dem man zutraut, er werde im besten Falle um Cäsar's Tod sich grämen und sterben, vielleicht, wenn er heil davon komme, darüber lachen, was ist Er, gegen Brutus gehalten? An Geist und Fähigkeit zwar weit mehr als eben dieser arglose Brutus hinter ihm sucht, aber von sittlicher Seite nur ein verworfener und grundsatzloser Mensch. So weit wir ihn in diesem Stücke handeln sehen, stellt er sich zunächst in seiner Schmeichelei ins Angesicht der Mörder dar, wie diese selbst dem Cäsar ge-

genüber; wir dürfen ihm ſeine Kunſt, ſich in die Zeit zu fügen, mit der Miene der größten Ehrlichkeit die ſchlimmſten Ziele zu verfolgen, das Volk in einer Meiſterrede aufzuſtürmen trotz der Vorſchrift, daß er nichts Böſes über die Mörder ſagen ſolle, wir dürfen ihm die Argliſt, mit der er im Tone des ſchlichten Mannes die ehrenhaften Republikaner rühmt, die er zugleich zu Verräthern ſtempelt, und den Redner Brutus im Hohne der Ueberlegenheit preiſt, da er ſeine Rede und ſeine That bereits vernichtet hat, wir dürfen, ſagen wir, ihm dieſe Kunſt und Argliſt nicht wohl höher anrechnen, als jenen die heuchleriſche Tücke, mit der ſie Cäſarn ins Netz lockten. Wie ſinkt aber derſelbe Mann herunter, wenn man gegen Brutus' Gemeinnützigkeit, Vaterlandsliebe und milde Schonung und Sparung des Blutes den Triumvir nachher die politiſchen Feinde rückſichtslos ächten, das Teſtament des Cäſar, mit dem er das Volk zur Empörung gerufen hatte, zum Nachtheil des Volkes beſchneiden, den Lepidus als Laſtthier mißbrauchen, ſich ſelbſt dem jungen Octavius ſchweigend fügen ſieht? Und doch werden wir zugeben müſſen, daß ſich uns ſelbſt dieſer Elende, gerade von menſchlicher Seite, über der Leiche Cäſar's mehr empfiehlt, als ſelbſt der edle Brutus. Er war wie dieſer der Freund des Cäſar; er fand ihn, wie dieſer, treu und gerecht gegen ſich; ſein Tod dringt ihm aufrichtig und warm zum Herzen; er bewährt das, als er allein, als er mit Octavius' Diener iſt; er wagt es, den Mördern ſeinen Gram zu zeigen; ſein Herz iſt

wahrhaft „im Sarg bei Cäsar“ und nur dieser ächte und ungekünstelte Schmerz bereitet die großen Wirkungen seiner kunstvollen Rede in Wahrheit vor. Wie groß von politischer Seite Brutus' Vaterlandsliebe und ehrliche Meinung trotz seinem Morde erscheint, eben so schön kleidet von sittlicher Seite den Antonius diese ächte Treue gegen seinen todten Freund, der ihm nichts mehr bieten kann, trotz seinen treulosen Absichten gegen die Mörder, denen entgegenzutreten gefährlich ist. Dieser Gegensatz ist von einer schneidenden Schärfe, in den Shakespeare den Antonius zu Brutus gestellt hat, und es ist sogar eine doppelte Schneide in ihn gelegt, deren Eine Seite sich auf die politischen Fehler in dieser Handlung bezieht. Indem sich Brutus nach dem überwundenen innern Kampfe für Cäsar's Tod entscheidet, sagt er uns in dem Selbstgespräche (II, 1), das im ganzen Tone so viel Anklang an Hamlet's Hauptmonolog hat, seinen Entscheidungsgrund. Er muß bekennen, daß Cäsar's Leidenschaften nie seine Vernunft überherrscht haben. Er sieht ihn nur am Scheidewege zwischen Ehrgeiz und Mäßigung stehen, halb strebend, halb genöthigt, die Herrschaft, die ihm die Verhältnisse thatsächlich gegeben haben, gesetzlich und erblich zu machen. Weil er aber hinter Cäsar's Bescheidung den kühnsten Ehrgeiz lauern sieht, weil er den Mißbrauch der Größe fürchtet, wenn sie das Gewissen von der Macht scheidet, so will er dem vorbauen. Er muß es sich selbst gestehen, daß die That, nach dem, was Cäsar jetzt ist,

keinen guten Schein haben werde, er will sie daher so betrachtet haben: das, was er ist, vermehrt, würde zu irgend einem Aeußersten führen; und darum soll das Schlangenei in der Schale zertreten werden! Aber dieß hieß in der That für einen Mann von der Gerechtigkeit und Gewissenhaftigkeit des Brutus zu genau in eine noch nicht begangene Schuld hineinspähen; bei dieser Großthat, zu der er sich erhebt, spielt leise ein feiner, ererbter, populärer Ehrgeiz so mit, wie in Cäsar's Machtstellung der Herrscherehrgeiz; und Gewissen scheidet sich so in ihm von Ehre, wie er es von Cäsar nur erst fürchtet.*) Zum Richter über Gedanken ist Niemand bestellt. Wenn nach Vermuthung und Voraussezung verurtheilt werden darf, so

*) Es ist nicht uninteressant zu sehen, wie übereinstimmend Shakespeare's großer Zeitgenosse Bacon mit ihm über ähnliche Collisionspflichten dachte. Er führt in seiner Schrift de augmentis scientiarum das Mahl an, bei dem in Anwesenheit des Brutus und Cassius die Frage über die Statthaftigkeit des Tyrannenmords aufgeworfen wurde. Einige Gäste erklärten sich dafür, weil Knechtschaft das äußerste Uebel sei; Andere dagegen, weil Tyrannei weniger verderblich wäre als Bürgerkrieg; Andere erklärten, es sei unwürdig, daß sich Kluge in Gefahr stürzten für Thoren. Unter solchen Streitfragen, fährt er dann fort, sei die die häufigste: ob man um der Wohlfahrt des Vaterlandes, oder um eines großen künftigen Gutes willen von der Gerechtigkeit abweichen dürfe. Worüber der Thessalier Jason zu sagen pflegte: „Man muß einiges Ungerechte thun, damit vieles Gerechte geschehen könne." Darauf aber ist die Antwort leicht: „Den Gewährleister der gegenwärtigen Gerechtigkeit hast du, aber nicht den Bürgen der künftigen. Die Menschen sollen thun, was in der Gegenwart gut und gerecht ist, und das Künftige der göttlichen Vorsicht überlassen."

hat auch der Pöbel nachher Recht, den Poeten Cinna auf eine Voraussetzung hin zu zerreißen. Wartete Brutus das Aeußerste ab, so war es möglich, daß die Schicksale Cäsar'n erreichten, daß eine unwillkührliche Revolution, nicht eine ausgeklügelte Verschwörung, nicht die Verschwörung eines Freundes ihn stürzte. Brutus konnte sich auch in Cäsar irren; dieß ist freilich nur eine unerweisbare Möglichkeit; aber er irrte sich in Antonius, dieß ist gewiß; und diese Gewißheit macht die Möglichkeit der anderen Irrung wahrscheinlicher. Er hielt den Antonius für einen unschuldigen Weichling, für Cäsar's Arm, der nichts mehr sein werde, wenn der Kopf erst fehle; er weiß von ihm, daß sie ihn zum Freunde haben werden. In allen diesen Meinungen über Antonius betrügt er sich vollständig, obwohl er von Cassius gründlich gewarnt war: und doch baute er auf eine Meinung über Cäsar dessen Todesurtheil. Er versprach Rom in feierlicher Betheuerung, wenn nur die Herstellung der Republik folgen wolle, so solle es seinen Wunsch haben aus Brutus' Hand. Ungewiß, ob dieß Gut der Herstellung folgen werde, begeht er ein gewisses Verbrechen; einen nothwendigen Theil dieses Verbrechens, des Antonius' gleichzeitige Wegräumung, läßt er unbegangen; und die Folge davon ist, daß durch eben diesen Antonius die bezweckte Herstellung vereitelt wird. Stumm wie Brutus vor der Schlacht bei Philippi den sittlichen Vorwurf des Meuchelmords aus Antonius' Munde hören muß, muß er Cassius' politischen

Tadel hören, daß er zur Unzeit den Mann geſchont habe, der ihm ſonſt jenen Vorwurf nicht hätte machen können.

Seine Natur aus ſich ſelbſt, zeigten wir, hätte Brutus nicht zu einer ſo gewaltſamen That getrieben; ſie war zu ſanft und edelmüthig. Aber eben in dieſen Eigenſchaften wurzelte wieder ſeine Ehrliebe, die ihn auf den Ruf des Vaterlandes achten hieß, da er an ihn drang; dann die Lenkſamkeit, der Mangel an Eigenſinn und Egoismus, der ihn dem Rath und der Mahnung von außen frei zugänglich machte; und endlich die Argloſigkeit, mit der er dieſe Stimmen von außen ungeprüft ließ. Er gab ſich zu raſch dem Manne hin, aus dem perſönlicher Haß gegen Cäſar ſprach; er nahm zu treuherzig den Ruf der Männer an, die ihn zum Deckmantel ihrer ſittlichen Blöße gebrauchten; er las zu glaubwürdig die Zettel, die ſie ihm in den Weg warfen, als die Stimme des römiſchen Volkes. Dieſer Ruf des Vaterlandes ſprach zu ihm, wie der Lady Macbeth Aufſtachelung des Mannesſinnes zu Macbeth. Der ruhige Mann, wie jener leidenſchaftliche, übernimmt ſich in ſeiner Aufgabe; nicht daß er ſich wie jener maaßlos überſtürzt, aber er greift fehl in der Wahl zwiſchen dem inneren Antrieb ſeiner Natur und dem äußeren eines Ehrenrufes. Dieſem Irrthum erliegt er ohne ſich ihn zu geſtehen. Der Dichter hat dieß, da es durch Reflexionen von dem einmal in dieſer Irrung befangenen Manne nicht *geſagt* werden konnte, durch eine Parallele deutlich gemacht, die von einem wunderbaren Tiefſinn

Zeugniß gibt. In der Episode der Portia hat Shakespeare gerade nur den Plutarch abgeschrieben, fast ohne alles Zuthun und Abthun. Und doch ist durch die bloße Stellung derselben in einer bewundernswerthen Weise das Licht gewonnen, das uns Brutus' verborgene innere Vorgänge nach der That durch Reflex aufhellen muß. Portia ist von dem Dichter ganz als das weibliche, schwächere Seitenstück zu Brutus dargestellt. In ihrer weiblichen Pflege und Sorgsamkeit um ihren Gatten ganz ein Weib, fühlt sie als Cato's Tochter, als Brutus' Gattin den Ruf in sich, den politischen Planen ihres Gatten nicht fremd zu bleiben, wie Er als des alten Brutus' Nachkomme sich der Sache der Freiheit nicht versagen zu dürfen glaubte. Sie prüft an einer selbstgeschlagenen Wunde ihren Beruf, ihren Muth, ihr Vermögen zu schweigen und zu tragen, und diese Probe gelingt. Sie drängt sich nun in den Rath ihres Mannes, nimmt ihr Theil an seinem Gram und seinem Geheimniß und wird eine passive Mitverschworene. Aber gleich da dieß geschehen ist, tritt die verleugnete Weiblichkeit in ihr zu Tage, wie in Brutus die unterdrückte Menschlichkeit, als er Antonius' Tod nicht wollte. Sie traute sich über weibliches Vermögen zu, als sie sich in die Verschwörung drängte, wie Er in seiner Sphäre, als er sich an die Spitze der Verschwörung stellen ließ. Bei der ersten fehlgeschlagenen Erwartung bricht Portia's Herz und sie endet in Selbstmord. So rasch überwältigt von Besorgniß flieht Brutus mit Cassius gleich

nach Antonius' Erfolgen, Beide, wie „Wahnsinnige", aus Rom; diese Trennung wirkt auf Portia's Verzweiflung und ihr Tod wieder auf Brutus' innere Zerstörung zurück, die er nach seiner Weise kaum erkennbar verbirgt bis zuletzt. Der Unmuth, der ihn von da beherrscht, wirkt wieder auf den üblen Ausgang seiner Sache hinüber; er verräth sich zunächst in der scharfen Art, in der er Cassius zurecht weist. Das Zerwürfniß der Feldherren bleibt den Blicken der Späher nicht entzogen und kann nicht ermuthigend wirken; den zerknickten Freund zu schonen, gibt Cassius in der Meinungsverschiedenheit über den Schlachtplan vorschnell nach, zu nicht gutem Erfolge. Wie machtvoll Brutus sich beherrscht in den Stunden der Entscheidung ihrer Schicksale, ein ganz anderer Gebieter der Leidenschaft und der innern Unruhe als jener Macbeth, doch ist er wie dieser zerstört, zerstreut, launisch, vergessen. Sein böser Geist erscheint ihm, nicht lang quälend und folternd wie jenem Richard, nicht länger seinen Muth lähmend als in dem flüchtigen Augenblick seiner Erscheinung, aber er kehrt doch wieder und verkündet ihm seine letzte Stunde. Antonius hatte Recht zu vermuthen, daß beide Führer der Republikaner guten Muth nur heuchelten, nicht besaßen. Die Irrungen, die die Schlacht verlieren machen, scheinen, geschichtlich wie sie sind, von dem Dichter benutzt, auf die Aehnlichkeit zwischen Strafe und That zurückzuweisen. Das Mißtrauen in den guten Ausgang hatte Cassius vorschnell zum Selbstmord getrieben. „Der Irrthum, das

Kind der Melancholie, zeigte den richtigen Gedanken der Menſchen Dinge, die nicht ſind; der Irrthum, ſchnell empfangen, kommt nicht zu geſunder Geburt, er tödtet die Mutter, die ihn gebahr.“ Dieß ſind Worte, die zugleich auf den mißtrauiſchen Irrthum zurückdeuten können, der dem Brutus in Bezug auf Cäſar's Ehrgeiz Dinge zeigte, die noch nicht waren. Bei dem Eintritt in die Verſchwörung that der ehrenhafte Mann um der patriotiſchen Ehre willen einen Schritt, den ihm ſeine ſittlichen Grundſätze an ſich unterſagt hätten; ganz dem entſprechend iſt ſein Ende. Seine Schule ſchrieb ihm vor, den Ausgang geduldig zu ertragen, aber da ihm Caſſius die Schmach vorhält, beſiegt im Triumph geführt zu werden, wendet ihn Ehrgefühl auf die Anſtiftung deſſelben Caſſius, der zuerſt ſein Ehrgefühl gegen Cäſar aufrief, von dem ſittlichen Grundſatze ab; er greift zum Selbſtmord, den er ſonſt für feige gehalten hatte, mit gelaſſenem Muthe.

Nicht vieles Glänzendere hat Shakeſpeare geſchaffen, als das Verhältniß, in das er Caſſius zu Brutus geſtellt hat. Wie genau dazu die Anleitung ſchon im Plutarch gegeben war, doch hat der Dichter in leiſen Veränderungen dieſen Charakter künſtleriſch noch mehr als die Geſchichte zu Brutus in den ſchärfſten Gegenſatz eines fähigen politiſchen Kopfes und Revolutionsmannes zu einer edlen Seele und ſittlichen Natur geſetzt. Römiſcher Staatsſinn und antike Denkart ſpricht aus dieſem Gegenbilde des Brutus, wie aus dieſem ſelbſt, in allen Zügen heraus;

die Natur und der Geist des Alterthums wirkte hier auf das unüberladene Gehirn des Dichters, das nicht in der Schule gemartert war, in köstlicher Frische und Unmittelbarkeit herüber. Es ist nicht genug bedacht, was es in jener Zeit heißen wollte, sich mit diesem freien Verständnisse in die republikanischen Gesinnungen der alten Welt einzuleben, politische Charaktere, Staatsleben und öffentlichen Geist einer fernen Zeit, aus der einzigen Quelle des Plutarch, mit dieser gleichen Durchdringung zu behandlen, mit der Shakespeare seine englische Volksgeschichte und das alltägliche private Leben behandelt hatte. Es sei, daß ihm der Reichthum der Bilder in den politischen Materien nicht ganz in der Fülle zuströme wie in andern Dingen, und daß dieß auf die so sehr einfache, aber adel- und würdevolle Haltung dieses Stückes eingewirkt habe, doch bezeugt jedes einzelne Wort in allen wesentlichen Punkten das klare Verständniß der Geschichte und der Staatslage, um die es sich handelte, und es möchte schwer sein, in Bezug auf die allgemeinen Wahrheiten, die jenen Zeiten des römischen Staates zu entnehmen sind, einen einzigen Mißgriff nachzuweisen. Man hat finden wollen, daß sich Shakespeare sogar zu sehr in die freien Staatsgrundsätze der alten Welt über der Lektüre seines Plutarch vertieft habe und daß er liberalere politische Meinungen und rein demokratische Gesinnungen angenommen habe, die mit seinen früheren in den englischen Geschichtstücken nicht übereinstimmen. Dem ist nicht so. Er hat sich dort dem monar-

chiſchen Zuge der Geſchichte gefügt, wie hier dem republikaniſchen, achtungsvoll vor dem Geiſte einer jeden Zeit und Nationalität; und im Cäſar ſelbſt ſteht er zwiſchen dem Monarchismus und der Republik, die ſich in jenem Zeitalter mit kaum noch gleichen Kräften bekämpften, in derſelben bewundernswerthen Unpartheilichkeit, die ihn überall auszeichnet. Fände man es befremdend, daß ein Dichter unter ſo abſoluten Regenten wie Eliſabeth und Jakob I., in deren nächſtem Dienſte er ſtand, ſich zu dieſer politiſchen Unbefangenheit, zu dieſem Freiheitsſinne, zu dieſer warmen Sympathie mit der fallenden römiſchen Republik und ihren Vertretern erhob, ſo muß man wieder bedenken, daß gerade in jener Zeit ſich in Englands nächſter Nähe bei einem ſtamm- und ſprachverwandten Volke eine junge Republik aus langen Kämpfen erhob, in denen ihm Englands Hülfe, ſchon wegen dem gemeinſamen Feinde Spanien, zur Seite ſtand, daß dort republikaniſche Geſinnungen und Staatsleute ſich langſam herangebildet hatten und daß ſich in England in natürlicher Fortwirkung von da die erſten Geiſter regten, die von freieren Staatsordnungen Begriffe faßten. So war es Shakeſpeare möglich, auch in dieſem Stücke wie in Hamlet, von einer ganz anderen Seite, in treuer Naturwahrheit die Bilder zu entwerfen, die uns heutigen vielfach zum Spiegel der Selbſterkenntniß dienen könnten, ſo daß es nicht zu verwundern wäre, wenn jetzt dieſes Stück vor den andern die lebendigere Theilnahme der Menſchen in Anſpruch nehmen würde.

Haben wir Deutſche in dieſen Zeiten nicht eben ſo die edelſten Namen, die unbeſcholtenſten Menſchen, die glänzendſten Sterne an unſerm politiſchen Himmel zu unſerer Enttäuſchung erbleichen ſehen, die moraliſchen Größen, die wir irrig für politiſche Größen gehalten haben? Spricht nicht die ewig bewährte Lehre aus dieſem Stücke wie aus unſerer jüngſten Geſchichte, daß Revolutionen, ſobald ſie den Charakter von Partheiverſchwörungen annehmen, nothwendig verloren gehen müſſen? Und welch eine Anſchauung für uns, die wir den ehrwürdigen Namen der Republik von dem Auswurf der Menſchheit haben in Koth treten ſehen, die wir ſo abſcheuwürdig die glänzende Geſtalt verunſtalten ſehen mußten, in der ſich uns dieſe Staatsform der alten Welt in der Begeiſterung der Jugend darſtellte, welch eine Anſchauung für uns dieſes edle Freundepaar, das, mit allen Tugenden und Kräften, mit Einſicht und Unbeſcholtenheit ausgeſtattet, vergebens ringt, das koſtbare Gut des Freiſtaates in einem Volke aufrecht zu halten, das der Freiheit durch Jahrhunderte kundig geweſen war, während bei uns dieſe Staatsform, von Kindern wie ein Kinderſpiel, den Unmündigen gegeben werden ſollte, die ſich ſelber mit dieſer gefährlichen Waffe auf den Tod verwundet haben würden!

Nach Plutarch ſchied man in der öffentlichen Meinung zwiſchen Brutus und Caſſius ſo, daß man ſagte, Brutus habe die Tyrannei gehaßt, Caſſius den Tyrannen; doch gibt der Geſchichtſchreiber zu, daß dieſem auch ein

allgemeiner Haß gegen alle Tyrannei beſeelt habe. So hat ihn Shakeſpeare genommen. Seinen Caſſius durchglüht ganz die Liebe der Freiheit und Gleichheit; er ſtöhnt unter dem Joche der monarchiſchen Zeit mehr als die andern; er erträgt dieſe Laſt nicht in ſinnender Geduld wie Brutus, ſondern ſein anſchlägiger Geiſt ſtrebt in natürlicher Gegenwirkung, ſie von ſich abzuwälzen; er ſucht nach den Männern der alten Zeit; die neuen, die vor dem Wolfe zaghaft zu Schafen geworden ſind, ſind ihm ein Gräuel. Der Freiheitsgrundſatz iſt bei ihm nicht gekreuzt von ſittlichen Maximen, die ihn in ſeinen politiſchen Anſchlägen irren könnten; ein ganz und rein politiſcher Charakter, achtet er nichts ſo hoch wie das Vaterland und deſſen Ehre und Freiheit. Dieſe Grundſätze, wenn ſie nicht in Caſſius' Temperament, Geiſt und Charakter gewurzelt wären, würden in ihnen auf alle Fälle eine kräftigere Stütze haben, als dieſelben Grundſätze in Brutus' menſchlicherer, gefühlvollerer Natur finden würden. Von choleriſchem Temperamente, kein Lacher, kein Muſikliebhaber, kein Spieler, kein leichtfertiger Plauderer beim Trunk, iſt er nie auf leichtes Nebenwerk zerſtreut, ſondern ſtets in ernſte Betrachtung ernſter Dinge vertieft, ein hagerer Denker, ein großer Beobachter, der die Menſchen und ihre Thaten durchſchaut; und als ſolcher iſt er von Cäſar gefürchtet und er bewährt ſich als ſolcher neben Brutus. Von der Anziehungskraft ſo urbaner Naturen wie Cäſar und Brutus hat er nichts; verläſſig und feſt,

kein Verleumder hinterm Rücken, keiner, der ſeine Liebe verkauft, iſt er ein zuverläſſiger Freund, aber ſeine hypochondere Laune, ſeine gallſüchtige Heftigkeit wird Niemanden anziehen, ihn zu ſuchen. Vielmal ſtellt er ſich ſelber in dieſer heftigen und bitteren Gemüthsart vergleichend gegen Brutus: er nennt ſich raſchlaunig von der Mutter her dem ſanften Freunde gegenüber; er geſteht, daß er deſſen Gleichmuth durch Kunſt zu beſitzen ſtrebe, von Natur nicht beſitze; er ſchiebt deſſen Tadel, der aus Unpartheilichkeit fließt, auf Mangel an Liebe, aus dem er bei ihm fließen würde, denn er ſieht am Freunde nichts Böſes, wie er am Feinde nichts Gutes ſieht; da er nach dem Zwiſte mit Brutus von Portia's Tode hört, ruft er: wie entkam ich dem Tode, da ich euch ſo reizte? denn ihn würde ſo viel Aufreizung bei ſo viel Gram faſſungslos gemacht haben. Spleen und Ueberdruß des widerwärtigen Lebens drücken ihn nieder, wo Brutus mit Geduld bewaffnet iſt. Und während dieſer im Anfange den Selbſtmord für eine Auskunft des Feigen hält, ſieht Caſſius darin gerade die Stärke auch des Schwachen, daß ihm jederzeit frei ſteht, die Lebensbande, wenn er ſie müde iſt, abzuſtreifen. Auch in dieſem alten Streitſatze bewährt Shakeſpeare ſeine wunderbare Unbefangenheit; er legt dieſen gegenſätzlichen Charakteren dieſe entgegengeſetzten Anſichten über den Selbſtmord, ſeine Quelle und ſeine Berechtigung, in den Mund, für keine entſcheidend, weil dieß eben nur verſchiedene Denkart in verſchiedenen Menſchen iſt, und weil

ſich kein allgemeines Geſetz über eine That aufſtellen läßt, die Zeiturtheile und Verhältniſſe in ſo ganz verſchiedenem Lichte erſcheinen laſſen. Der Dichter ehrte in Hamlet und Cymbeline die chriſtliche Anſicht und hier läßt er mit gleicher Wärme den Caſſius den Grundſatz des Alterthums (ἦ καλῶς ζῆν, ἦ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή. Soph. Ajax.) ausſprechen: ihm wäre ſo lieb nicht da zu ſein, als in der unrühmlichen Furcht zu leben vor einem Weſen wie er ſelbſt. Dieſe Gleichheitsliebe, in ihrem Grunde achtbar und edel, verſetzt ſich in Caſſius dann auch mit unedlem Stoffe; aber er iſt der Art, daß er ihn noch tauglicher zum Revolutionsmanne, daß er ſeine ſtraffen Grundſätze zu ſtraffen Vorſätzen macht. Es miſcht ſich in ſeinen Tyrannenhaß der Neid des geringer Begabten gegen Cäſar ein; er erinnert ſich, daß er ihm einſt im Wettkampfe des Schwimmens das Leben gerettet, daß er ihn krank, jeder menſchlichen Schwäche unterworfen geſehen hat, und jetzt ſoll er ſich dieſem Manne wie einem Gotte beugen, ihn wie einen Koloſſen die Welt beſchreiten ſehen, zu deſſen Füßen ſich die „Unterlinge“ krümmen. Er ſcheint geneigt, den Rang lieber nach der Körperſtärke zuzumeſſen, als nach der Kraft des Geiſtes; er wundert ſich, wie Cäſar aller Welt den Rang abläuft, den er lieber ſeiner Schwimmkunſt zuſprechen möchte; er wägt nur die gleiche Nahrung Beider und die Namen, nicht das Verdienſt und die Gaben, in dem mißgünſtigen Gefühle des Mittelmaaßes gegen das wirklich Große; und in dieſem Ge-

fühle liegt der schärfste Stachel der gefährlichsten Revolutionsmänner. Darum sieht ihm Cäsar scharfsichtig den hungrigen Blick ab, und die Naturart, der es nie behaglich ist, so lange sie einen Größeren über sich sieht. Darum ist auch Cassius der natürliche Anstifter der Verschwörung und er bewährt sich in ihrer Anlage und in allen seinen Rathschlägen als den größeren Meister in dieser Kunst als Brutus. Schon in der Werbung der Mitglieder verräth sich die Menschenkenntniß, die Cäsar an ihm rühmte. Er ködert den edlen Brutus mit dem Gemeinwohl und dem Anruf seiner Familienehre. Den sauern Casca, der hinter Sarkasmen seinen Unmuth birgt, der unselbstständig dem Cäsar fast in Anton's Eifer dient und auf seine Worte wie auf Orakel hört, aber auch unter Cassius' Leitung im Dienste der Freiheit so weit wie Einer gehen will, diesen Casca greift er im Augenblicke der Sturmnacht bei seiner Schwäche. Er deutete erst diese Nacht und ihre Schrecknisse auf Cäsar, der donnert, blitzt, die Gräber öffnet und wie ein Löwe brüllt; da er bemerkt, daß der Aberglaube bei Casca haftet, deutet er sie auf ihr Werk, das blutig, feurig, schreckbar, wie diese Nacht geschaffen sei. Er räth den Cicero in ihre Sache zu ziehen und würde die Bedenken des Brutus nicht getheilt haben, um einen guten Namen mehr für sich zu haben. Durchgängig erblickt er mit Adlerauge die richtigen Mittel zum Zwecke und würde sie ungeirrt von moralischen Skrupeln ergreifen, als Mensch weniger unbescholten, als Staats-

mann viel trefflicher als Brutus. Voll Umsicht ist er voll Argwohn vor dem Gegner, weit entfernt von dem zu großen Vertrauen auf eine gute Sache, an dem Brutus untergeht. Er besitzt die nothwendige Schärfe des Urtheilens und Handelns, wie es in Revolutionszeiten allein frommt; er weiß, daß man sich nicht in Politik, geschweige in Revolutionen mischen darf, wenn man nicht die zartere Moral des Hauses in einen gröberen Styl übertragen kann; er würde mit der Tyrannei nach ihrer eigenen Schlechtigkeit verfahren; er würde die Dinge nicht nach der möglichsten Schonung der Feinde, sondern nach der möglichsten Förderung der eigenen Sache betreiben; er würde nich gerade unnöthige Härte üben, aber keine nöthige ungeübt lassen; er würde dem Machthaber gegenüber von ihm so übel denken, wie dieser von *seinem* Gegner; er würde seine List, seine Grausamkeit, seine Macht gegen ihn wenden, so weit sie ihm gegeben ist; er würde zur rechten Zeit mit der Flut der Dinge gehen, nicht wie Brutus dieß will, als es zu spät ist. Der Zwiespalt zwischen seiner Natur und Brutus' Charakter tritt daher bei jedem Anlasse heraus: überall erscheint Brutus so menschlich edel, als Cassius politisch überlegen; jedem fehlt das Bessere des Anderen, das jeden vollkommen machen würde. Antonius sollte nach Cassius' Meinung fallen; selbst menschlich betrachtet übte Brutus an ihm eine nicht so undankbare That wie an Cäsar; politisch war sein Tod eine gebotene Nothwendigkeit, die denkbarer Weise den ganzen Ausgang

ihrer Unternehmung verändert hätte. Brutus sucht Antonius zu gewinnen mit der edlen Seite ihrer That, Cassius, da er einmal geschont war, mit Ehrenstellen und Würden. Brutus erlaubt ihm öffentlich zu Ehren Cäsar's zu reden, was auch bei Plutarch sein zweiter Fehler heißt; Cassius sagt ihm die schweren Warnungsworte: Ihr wißt nicht, was ihr thut! Brutus hat den Pella wegen Bestechlichkeit verurtheilt und hat für sich Recht; Cassius nahm sich seiner an ohne ihn zu entschuldigen, er will in solcher Zeit nicht jeden Fehler bekrittelt wissen, und er hat nicht minder Recht. Brutus beschuldigt den Cassius selbst, daß er Stellen an Unverdiente verkaufe, er will und kann nicht Gold mit schlechten Mitteln schaffen; eine goldene Gesinnung, die aber dem Werke, das im Zuge ist, das unentbehrliche Gold nicht schaffen wird. Brutus liebt nicht Cassius' Fehler, aber in solchen Zeiten ist es allerdings besser, bei den Fehlern der Freunde das Auge zuzudrücken, deren man bedarf. Brutus verläßt eine vortheilhafte Stellung, um nach Philippi zu ziehen, der ältere Krieger Cassius widerräth es und gibt nur unter Einsprache nach, Alles an Eine Schlacht zu setzen. Seine Einsicht läßt ihn den üblen Ausgang voraussehen; da diesen auch die Vogelzeichen verkünden, wird er abergläubisch und fällt vor dem Drang der Dinge von einem Grundsatze seines Epicur ab, wie Brutus in seinem Selbstmord von dem der Stoa. In allen diesen Punkten gibt Cassius dem Brutus nach, wo er nicht sollte, wie Brutus in dem Einen ersten Punkte

dem Cassius nachgegeben hatte, wo Er nach seiner Natur nicht gesollt hätte. An dieser feinsten Stelle ist Cassius, der sonst keiner Gewalt nachgeben wollte, sich selber untreu, wie es Brutus in der Einen Hauptthat war; und eben diese Eine Stelle, die Brutus von menschlicher Seite Abbruch that, gibt dem Cassius von eben dieser Seite zu. Der Adel von Brutus' Natur gewinnt es so über diesen gleichheitssüchtigen Menschen, daß er sich vor dessen Tugend und Entfernung von allem Ehrgeize beugt und seiner untergeordneten Natur sich selbst geständig wird, die er vor dem herrschsüchtigen Cäsar nie eingestanden hätte; so daß sich, nach diesem ungemein scharfen Gegensatze, Cassius' minder schöner Charakter in diesem Punkte verschönt, wie sich Brutus' edler Charakter bei jener That verunedelt hatte, und daß Cassius zu gleicher Zeit wegen dieser schönen Nachgiebigkeit und Achtung vor Brutus seiner politischen Energie untreu wird und seiner Einsicht überall zuwider handeln muß. Der Bund der Ungleichen rächt sich an Beiden; Brutus verdirbt die Geschworenen, die an ihm eine Hülle für ihre sittliche Blöße suchten, durch die politischen Blößen, die er gab; sie ihn durch die Verleitung zu der ersten That, die gegen seine Natur war. Sie gehen unter, in ihren Zwecken oder Mitteln, in beiden irre gegangen. Aber daß nicht die Meinung sei, die nicht handelnden, die sich den schwierigen Verhältnissen entziehen, seien darum die Besseren, so läßt Shakespeare im Hintergrunde die fast stumme Erscheinung des Cicero im

Gegensatz vorübergehen. Die Köstlichkeit seiner Charakteristik liegt nicht darin, daß ihn Shakespeare griechisch sprechen läßt, sondern griechisch sprechen bei einem so ganz volksthümlichen Vorfall, und so sprechen, daß die Verstehenden lächeln und die Achsel zucken, — achselträgerisch. Er würde in kein solches Unternehmen eingehen, meint Brutus, ohne es selbst angegeben zu haben; er selbst aber gibt keins an. In dieser Unthätigkeit entgeht er dem Untergang eben so wenig wie jene Thätigen, sein Tod aber ist ruhmlos. Der Anderen That aber, so preist Shakespeare sie in seinem Stücke und sein Stück durch sie, wird „in diesen entfernten Zeiten im Schauspiele wiederholt in neuen Zungen und fremdem Pompe", und der Bund der Männer wird preisvoll genannt, die ihrem Lande die Freiheit wieder geben wollten. Und zu diesem ruhmvollen Andenken hat wirklich dieß unser Stück nicht das Wenigste mitgewirkt; und wie wir glauben, nicht das Wenigste durch die hohe Unpartheilichkeit, mit der ihre That gewürdigt ist, durch die strenge, historische Gerechtigkeit, die der Dichter so an ihnen geübt hat, wie sie sein Brutus in der Untersuchung über Cäsar übte, in dem er „ihren Ruhm nicht schmälerte, wo sie würdig waren, noch ihr Vergehen vergrößerte, wofür sie den Tod erlitten."

Wenn Brutus in den angewendeten Mitteln ihrer Unternehmung mehr irrte als Cassius, so irrten sie in dem letzten Zwecke derselben Beide gleich. Die Herstellung der Republik war nicht mehr möglich, das Volk war unfähig

zur Freiheit geworden. Dieſe geſchichtliche Anſicht hat Shakeſpeare keiner Diskuſſion unterworfen, die in ein Drama nicht paſſen würde; er fand ſie aber bei Plutarch vor und nahm ſie mit vollem Verſtändniſſe in ſein Kunſtwerk in künſtleriſcher Darſtellung auf. Das Glück, der Zufall, die Vorſehung, ſagt Plutarch, ſei gegen die Republikaner geweſen; es habe geſchienen, als ob das Reich nicht mehr durch Mehrere regiert werden könnte und nothwendig einen Monarchen verlangte. Die Götter hätten daher dem Volke den Cäſar als einen ſanften Arzt gegeben, der am fähigſten geweſen, es herzuſtellen; dieß habe ſich gezeigt, als es gleich bei ſeinem Tode ihn bedauert habe und ſeinen Mördern nie vergeben wollte; wie es bei Shakeſpeare heißt: als es ihm gefiel, den Tod des Brutus zu bedürfen. Dieß Volk hat uns der Dichter ganz nach Plutarch's Anſicht gezeichnet. Sie haben ſonſt dem Pompejus zugejauchzt, und da Cäſar über deſſen Leichnam triumphirend daher ſchreitet, jauchzen ſie Cäſar zu. Brutus mordet den Cäſar und ſie jauchzen auch ihm zu. Aber ſie wollen ihm ſogleich Statuen ſetzen, ſie wollen Cäſar's beſſeren Theil in ihm krönen, Er ſoll Cäſar ſein! So wenig können ſie von einem Sieger den Begriff des Herrſchers trennen. Sobald Antonius auftritt, werden ſie bedenklich, ob nicht ein Schlimmerer an Cäſar's Stelle kommen werde; daß ein Anderer an ſeine Stelle kommen müſſe, ſcheint keine Frage mehr zu ſein. Einem ſolchen Volke gegenüber war Brutus' edler Gedanke der Herſtellung ein ſchöner

Traum, und Antonius traf das Wahrere, als er über dem Gefallenen ausrief: Welch ein Fall war das! da sankt ihr und ich und Alle! War noch der Geist der Freiheit im Volke, so war es nach Brutus' Sinne möglich, den Geist Cäsar's zu tödten ohne seinen Körper; da er fehlte, konnte auch sein Tod die Freiheit nicht retten. Daher ist Cäsar's Geist dann noch nach seinem Tode mächtig und wendet die Schwerter der Republikaner gegen sie selbst. Was Shakespeare verschwieg, ist, daß diese Republikaner selber nur Trümmer der Pompejanischen Parthei, früher im Dienste eines anderen Machthabers waren. Was er nicht vergaß zu schildern, ist, daß in den Charakteren der Casca, der Decius Brutus u. A. die monarchischen Manieren selbst unter diesen Verschworenen so sehr vorschlagen, wie bei Antonius, daß sie selbst schon in eine Art Hofstaat um Cäsar geordnet sind.

An der Charakteristik des Cäsar in unserem Stücke ist viel getadelt worden. Man fand ihn dem Bilde unähnlich, das man sich von ihm aus seinen Commentarien entwerfe; man fand, daß er unthätig sei und nichts als ein Paar schwülstige, thrasonische, großrednerische Worte mache; man fragte, ob dieß der Cäsar sei, „der die Welt in Ehrfurcht hielt?" Der Dichter, wenn er das Unternehmen der Republikaner zu seinem Hauptthema machen wollte, durfte nicht wohl zu sehr für Cäsar interessiren; es war ihm geboten, ihn im Hintergrunde zu halten und die Seiten in ihm vorzukehren, die zunächst die Verschwö-

rung motiviren. Nach Plutarch selbst, dessen Biographie von Cäsar bekanntlich sehr unvollkommen ist, veränderte sich Cäsar's Charakter kurz vor seinem Tode sehr zu seinem Nachtheil, und nach diesem Winke hat ihn Shakespeare behandelt. In welcher Ehrfurcht Shakespeare selbst auf das Ganze des Charakters zurücksah, erkennt man an vielen Stellen seiner Werke, und in diesem Stücke selbst an der Art, wie er sein Gedächtniß erheben läßt, sobald er todt ist. In Cassius' Erzählungen blickt man auf die Zeit zurück, wo der große Mann natürlich, einfach, unverstellt, leutselig, auf gleichem Fuße mit Anderen war. Jetzt ist er durch Siege, Erfolge, Macht und Umgebung verwöhnt und verderbt. Er steht scharf an der Gränze zwischen Usurpation und Bescheidung; er ist der Sache nach Herr und steht auf dem Punkte, den Namen und das Recht zu nehmen; es verlangt ihn nach Erben zum Throne; er schwankt, die Krone anzunehmen, die er gern besäße; er hat den Ehrgeiz und fürchtet, ihn im Zustand der fallenden Sucht verrathen zu haben; er zürnt gegen Schmeichler und Kriecher, und doch gefällt ihm beides. Alle um ihn her behandeln ihn als Herrscher, sein Weib ihn als Fürsten, der Senat läßt sich *seinen* Senat nennen, er gibt sich das Ansehen eines Königs selbst im Hauskleide, selbst gegen sein Weib, er führt die Sprache eines Mannes, der sich in seiner Macht sicher weiß und bewahrt überall die stolze, straffe Haltung eines Soldaten, die auch in seinen Bildsäulen dargestellt ist. War in diesem Stolze, diesem Hoch-

muth Eine jener Veränderungen gelegen, auf die Plutarch hindeutet, ſo eine andere in ſeinem Aberglauben. In dem Argwohn und dem Zagen vor dem letzten Schritte ergriff ihn gegen ſeine ſonſtige Natur und Gewohnheit Ahnung und abergläubiſche Furcht, mit der er auch die ſonſt freigeiſtige Calpurnia anſteckte. Dieſe entgegengeſetzten Gefühle theilen ihn, ſeine Ahnungen regen ihn auf, ſein Stolz, ſein Trotz gegen Gefahren kämpft ſie nieder und gibt ihm das zu große Vertrauen wieder, das ihm ſonſt eigen war und das ihn verdirbt wie den Brutus das ſeinige, das zwar aus anderen Quellen ſtammte. Aus dieſem Zwieſpalte ſeiner Regungen erkläre der Schauſpieler ſeine hochtönenden Reden. Einigemal ſind ſie nur anekdotiſche Worte, die den Helden auf kürzeſtem Wege charakteriſiren ſollen. Meiſtens ſtellen ſie ſich ein in den Fällen, wo Cäſar ſeinen Aberglauben niederzuhalten hat, wo er Anſtrengung gebraucht, ſich in ſeinen Worten höher zu heben, als er im Augenblicke wirklich ſteht. Er ſpricht ſo viel von ſeinem Mangel an Furcht, daß er gerade dadurch ſeine Furcht verräth. Selbſt da, wo ſeine Worte am meiſten prahleriſch tönen, wo er ſich mit dem Nordſtern vergleicht, iſt mehr Inſolenz und ſchlecht geborgener Stolz im Spiele, als eigentliche Prahlerei. Er ſoll dort mit wenigem auf der Spitze deſſen gezeigt werden, was in ſeinem Betragen jene freieren Geiſter gegen ihn reizen konnte. Daß er an der Handlung wenigen Antheil nimmt, iſt wohlerwogene Abſicht; man muß darum nicht mit Skot-

towe ſagen, er ſei blos eingeführt, um getödtet zu werden. Der Dichter hat dieß Geſchichtſtück behandelt, wie ſeine engliſchen Hiſtorien. Er faßte den großen Zuſammenhang der römiſchen Bürgerkriege ſelbſt für dieß einzelne Drama ins Auge, an deſſen Fortſetzung im Antonius er damals wohl noch nicht dachte. Er blickt auf den Fall des Pompejus zurück und macht es ſehr fühlbar, daß Cäſar aus demſelben Grunde fällt, aus dem er Pompejus hat fallen machen. Bei dem Triumph über ihn regen ſich die Geiſter zuerſt gegen Cäſar, im Porticus des Pompejus treten die Verſchworenen zuſammen, an ſeiner Bildſäule wird Cäſar ermordet. Wie ſein Tod aus dem Bürgerkriege entſprungen iſt, ſo ſoll Bürgerkrieg wieder aus ſeinem Tode entſpringen, und ganz wie es Antonius prophezeiht, geht Cäſar's Geiſt um nach Rache, mit Ate an ſeiner Seite, um die Hunde des Krieges loszulaſſen. In dieſem ſymboliſchen Sinne greift Cäſar noch nach ſeinem Tode in die Handlung des Stückes ein, das nicht grundlos ſeinen Namen führt. Jener Fluch des Antonius fällt alsdann in Antonius und Cleopatra auf ihn ſelber zurück für die Niederwerfung derer, die ihn geſchont und ihm Freundſchaft angetragen hatten, und noch dorthin greifen die Manen des Pompejus fortwirkend über, um auch dieſer Hiſtorie den Hintergrund der weiteren Geſchichte zu geben, auf dem der herausgeriſſene Inhalt dieſer Dramen nur Epiſode iſt.

Antonius und Cleopatra.

„Ein Buch Antonius und Cleopatra“ iſt 1608 in die Buchhändlerregiſter in London als zur Herausgabe beſtimmt von Edward Blunt eingetragen; da es zugleich mit dem „Buch“ Perikles eingezeichnet iſt, und da Shakeſpeare's Drama dieſes Namens im folgenden Jahre, zwar von einem andern Verleger, wirklich gedruckt ward, ſo iſt wohl auch mit jenem Buche Antonius und Cleopatra unſer Stück gemeint, deſſen Entſtehung daher um 1607—8 geſetzt wird. Erwähnungen der gegenſeitigen Stoffe, einzelne Eigenheiten des Styls, vielleicht noch mehr die innere Stimmung des Dichters bei der Abfaſſung ſtellen das Stück nahe zu Troilus und Creſſida, was jene Zeitbeſtimmung beſtätigen würde.

Die treue Anlehnung Shakeſpeare's an die Ueberlieferung des Plutarch im Leben des Antonius iſt in dieſem Stücke dieſelbe wie im Cäſar. Der Genius des Dichters fühlte ſich auch hier der Geſchichte ſo verwandt, weil

er der Natur verwandt war; und ganz entfernt von den Vorgängern, wie Samuel Daniel (Cleopatra 1594), und den Nachfolgern wie May und Dryden (all for love), die diesen Stoff behandelten, hat er nicht wie alle diese das persönliche Verhältniß der Hauptfiguren gleichsam aus der Geschichte herausgehoben und in das freie Gebiet der Kunst verpflanzt, sondern er hielt auch hier die geschichtliche Umgebung, die weiten Auszweigungen des Hauptverhältnisses fest und übersah mit einem großen Blicke die zerstreuende Mannichfaltigkeit der historischen Ereignisse selbst als ein geschlossenes Kunstwerk. Nur was sich auf den Mittelpunkt der Geschichte des Antonius weniger bezog, wie die Partherkriege, ließ er fallen, sonst behielt er die Beziehungen zwischen ihm und den andern Gewaltigen Roms vollständig bei. Anton's Charakter ist, man kann nicht sagen wesentlich abweichend von dem Vorbilde bei Plutarch behandelt, aber doch durch Stellung so verändert, daß der Kunst ihr eigner Stand- und Gesichtspunkt ganz unbenommen blieb. Wo sich Raum bot für psychische Ausführungen, wie in der Versöhnungsscene zwischen Octavius und Anton und in der Schilderung von Anton's Verzweiflung im vierten Akte, schob sie Shakespeare mit aller dichterischen Freiheit und Breite an die Stelle einer schmalen geschichtlichen Notiz. Meist aber bot sich ihm der Stoff, wie im Cäsar, schon fertig bis in das Einzelne entgegen. Antonius' letzte Zeit, seine zweimalige Aufforderung an Octavius, sein glückliches Treffen in Alexandrien

und der Uebergang der Flotte, sein Argwohn eines Verraths der Cleopatra, ihr vorgegebener Tod, Eros' Selbstentleibung, Anton's Tod und letzte Worte, dann des Enobarbus (von Shakespeare nur zurückgeschobener) Abfall und die Nachsendung seiner Schätze, Aleras' und Dercetas' Uebergang, die Botschaften des Euphronius und Thyreus und dessen Gunst bei Cleopatra, deren Gefangennahme, Dolabella's Bewegung, Seleucus' Verrath, der Tod der Aegypterin und ihrer Sclavinnen, Alles ist nur scenisirte Geschichte.

In diesem Punkte der historischen Treue dem Julius Cäsar gleich, ist dieses Stück dagegen nicht mit derselben Sorgfalt zu dramatischer Uebersichtlichkeit und Einheit umgebildet, wie jenes; auch scheinen andere Gebrechen den reinen Genuß dieses Dramas etwas zu stören. Coleridge zwar setzte den Antonius in den höchsten Rang Shakespeareschen Dichtungen. Er hielt dieß Stück für einen furchtbaren Nebenbuhler von Lear und allen besten Dramen des Dichters, er sah in Allem eine Riesenkraft in ihrer reifsten Blüthe, und setzte es in Gegensatz zu Romeo und Julie, indem hier die Liebe der Lust und Leidenschaft geschildert sei, wie dort die der Neigung und des Instinkts. Unter den historischen Stücken Shakespeares erklärte er es für das „bei weitem wundervollste". Dieß Urtheil wird aber nicht sehr viel Zustimmung erhalten haben; wir wollen versuchen, ob wir es schärfer und richtiger stellen können. Es ist wahr, dieß Stück ist voll und reich,

wie kaum ein anderes zu nennen ist. Der Vortrag ist sehr gedrungen, von oft dunkler Kürze; das Gedränge der Sachen bewirkt ein Gedränge der Gedanken; große Welthändel sind in wenigen Sätzen abgethan, weite Thatsachen in ein Paar Worte gepreßt, historische Namen und Beziehungen als bekannt vorausgesetzt, die in dem Stücke selbst keine Erklärung finden. Dadurch hat die Deutlichkeit schon im Einzelnen gelitten. Im Großen und Ganzen ist der Gang nicht verwickelter als in Cäsar, aber er ist ausgedehnter und daher schwerer zu erfassen. Eine üppige Mannichfaltigkeit von Ereignissen und Personen geht vor uns auf; politische und kriegerische Begebenheiten laufen neben den innersten Angelegenheiten des Hauses und Herzens her; das Interesse ist auf die Leidenschaft eines einzigen Paares gefesselt und doch ist der Schauplatz die weite Welt von Parthien bis Cap Misenum. Für den geschichtlichen Charakter ist dieß allerdings höchst versinnlichend und sprechend, der dramatischen Uebersehbarkeit aber thut es nicht wenigen Eintrag; das Vorbereitende und Mitwirkende, fand Schlegel, ist nicht genugsam in Massen gesammelt, um den Blick nicht zu zerstreuen; und daher wird es kommen, daß vielleicht kein Stück von Shakespeare so schwer im Gedächtnisse haftet wie dieses. Damit hängt auch eine, wenigstens mitwirkende, Ursache zusammen, warum dieses Drama auf der Bühne selten und mit geringerem Beifalle gesehen worden ist, obgleich für große Schauspieler hier Aufgaben gestellt sind, die des höchsten

Wetteifers werth wären. Eine Hauptursache dieser geringeren Eignung zur Bühne liegt zwar unstreitig darin, daß für die beiden Hauptfiguren unerläßlich zwei Spieler von höchst seltener äußerer Ausstattung erfordert werden, weil hier Reize und Vorzüge gepriesen werden, die durchaus gesehen sein wollen, um in ihrer Wirkung begriffen zu werden; weßhalb selbst Garrick an der Rolle des Antonius scheiterte. Allein auch wenn diese nothwendige Bedingung zur Aufführung gegeben wäre, selbst dann würden die beiden Hauptrollen kaum den Dank erndten, den sie im höchsten Grade verdienen könnten, weil durch die zu häufigen und fremdartigen Unterbrechungen die psychische Continuität gestört wird, die, scheint es, zur Entwicklung eines so merkwürdigen inneren Seelenverhältnisses nöthig ist, wie das zwischen Anton und Cleopatra. Der Leser überdenke sich den Inhalt sämmtlicher Historien unseres Dichters; nirgends wird er den äußerlichen, faktischen Stoff der Geschichte mit einem sinnigen oder sinnlichen Verhältnisse von solcher Bedeutung durchschossen finden; er durchgehe die freien psychologischen Dramen, und nirgends wird er ein solches gemüthliches Verhältniß durch äußere Welthändel von so ganz verschiedener Art so unaufhörlich gekreuzt sehen. Der Charakter des Stückes ist durchgehend zwiespältig; von äußerer und innerer, geschichtlicher und privater, bewegter und ruhender Natur; es durchbricht die genußsüchtige Liebe zwischen Anton und Cleopatra überall den Frieden des politischen Lebens und

dieſes wieder die Ruhe jenes Genuſſes. Selbſt aber dieſer Gegenſatz wird durch die Kürze und Zerriſſenheit der Scenen nicht recht anſchaulich. Dieſer Gegenſatz hängt mit dem Plane und Gedanken des Stückes tiefinnerlich zuſammen. Wenn ihn Göthe richtig traf, indem er ſagte, hier ſpreche Alles mit tauſend Zungen, daß ſich Genuß und Thatkraft einander ausſchlöſſen, ſo ſieht man, wie dem Dichter die feindliche Gegeneinanderſtellung der bewegten, thätigen Geſchichtswelt und des ruhig genießenden Sinnenlebens aufgelegt war. Wie er hier die gegebene Geſchichte verſtand und gleichſam auslegte, dieß verdient Coleridge's und jeden höchſten Preis', es iſt ein Meiſterwerk voll Tiefſinn, an dem jeder Geſchichtſchreiber lernen kann, der Chronik ihren Geiſt auszuſaugen. Aber ob die Aufgabe, äſthetiſch betrachtet, nicht geſchickter auszuführen war, ob nicht aus dem ganzen Zuge der Geſchichte größere dramatiſche Gruppen zu ſchneiden waren, die die Ariſtoteliſche Forderung der Leichtüberſehbarkeit beſſer befriedigt hätten, ob nicht die vielen auf die Tendenz des Stücks unbeziehbaren und gleichgültigen Nebenperſonen zu vermeiden und damit die Concentration aller handelnden Figuren auf den Mittelpunkt des Stückes herzuſtellen war, an die uns Shakeſpeare überall gewöhnt hat, dieß bleibt ein Zweifel, den auszuſprechen allerdings leichter iſt, als es dem Dichter geweſen ſein möchte, ihm vorzubeugen. Wollen wir daher Coleridge's Urtheil willig unterzeichnen, wenn von der Auffaſſung der Geſchichte und von der Cha-

rakterzeichnung der Hauptfiguren die Rede iſt, ſo wird es uns von äſthetiſcher Seite ſchon ſchwerer, dieß Drama ſo hoch zu ſtellen. Dann aber kommt ein ethiſcher Grund hinzu, der die meiſten Leſer noch mehr zu Gegnern dieſes Stückes und jenes Urtheils machen wird. Es iſt kein großer und edler Charakter unter den Perſonen, kein wahrhaft erhebender Zug in den Handlungen dieſes Dramas, weder in den politiſchen noch in den Liebeshändeln. Dieß Stück ſcheint uns anſchaulich zu machen, wie viel wir in Shakeſpeare vermiſſen würden, wenn mit ſeiner immer großen, hier grade beſonders vortretenden Menſchen- und Naturkenntniß nicht überall jener äſthetiſche Vorzug auf der einen Seite (die ideelle Concentration der Handelnden und der Handlungen), und jener ethiſche Vorzug auf der andern Seite (die ideelle Höhe der dargeſtellten Menſchheit), Hand in Hand ginge. Der Dichter hatte ein geſunkenes Zeitalter im Antonius darzuſtellen; der hiſtoriſchen Treue hat er auch hier genug gethan; aber dieß ſchloß nicht aus, daß er uns den Blick auf eine beſſere Menſchheit frei hielt, die uns über ſo viele Geſunkenheit tröſten und erheben könnte. Erinnern wir uns der hiſtoriſchen Stücke, wo Shakeſpeare am meiſten verkommene und verderbte Geſchlechter zu ſchildern hatte, ſo hat es im Richard II. nicht an den Gaunt und Carliſle gefehlt, die uns entſchädigten und ſelbſt im Richard III. hielten die Paar Striche, mit denen die Söhne Eduards gezeichnet ſind, ein wohlthätiges Gegengewicht gegen die allgemeine

Schlechtigkeit. Hier aber iſt nichts dieſer Art, und man könnte ſogar ſagen, es ſei der Gelegenheit zu einem ſolchen Gegenſatze auffallend ausgewichen; es lag gewiß ſehr nahe, wenigſtens in der Einen Octavia jene Ausſicht auf das Größere im Menſchen, wenn auch nur mit wenigen jener Züge zu öffnen, die ſie uns handelnd ſo gezeigt hätten, wie ſie uns jetzt eigentlich bloß genannt wird.

Wir wollen hier eine Beobachtung einflechten, die dieſes ſeltſame Gebrechen im Antonius noch in ein ſeltſameres Licht ſetzen wird. Es will uns nämlich ſcheinen, als habe Shakeſpeare um die Jahre 1607—10, wir wollen nicht ſagen eine Periode, aber doch Anwandlungen gehabt, in denen er ſeine Dichtung überhaupt etwas nachläſſiger trug, betrachten wir ſie von äſthetiſcher oder ethiſcher Seite her. Was der Grund dieſer Erſcheinung iſt, können wir kaum errathen. Es wäre wohl möglich, daß ſeine Verſtimmung über das ganze Schauſpielweſen fortdauerte, und daß eben dieß ihn auch um 1612 beſtimmt habe, ſeine Dichtung wie vorher ſeine Schauſpielerei ganz aufzugeben; ein Entſchluß, der in dem Manne gewiß auffallend iſt, den wir mit ſolcher Liebe, mit ſolcher Anſtrengung oder auch Leichtigkeit, und mit ſolchem Erfolge ſchaffend und lebend in ſeiner Kunſt, wie mit ihr verwachſen, geſehen haben. Es wäre aber auch wohl möglich, daß ſich ſchon damals die Spuren einer körperlichen Erſchöpfung bei ihm eingeſtellt hätten, daß dieß die Urſache ſeiner Zurückziehung und die erſte Ankündigung ſeines frühen

Todes geweſen ſei. Wie dem ſei, was der Grund geweſen ſein mag zu jener läſſigeren Behandlung einiger Werke dieſer Zeit, die Sache ſelbſt ſcheint uns klar und unwiderſprechlich, und ſie wird aus der nächſten Gruppe dieſer Stücke, die wir beſprechen, von ſelbſt deutlich ins Auge ſpringen, noch deutlicher durch die abſtechende Geſtalt des früher geſchriebenen Cäſar, den wir hier eingeſchoben haben. Wir haben geſehen, wie ſich Shakeſpeare im Troilus vergriff, und wie das Stück uns weder als eine dramatiſche Handlung, noch als eine kritiſche Satyre genug gethan hat. Wir werden zunächſt entwickeln, wie im Antonius und Cleopatra jeder ſittliche Adel fehlt, trotz dem, daß der Dichter das Paar, das dem Stücke den Titel gab, und beſonders den Antonius in das möglichſt gute Licht gerückt hat. In beiden Stücken iſt es ungemein ſchwer, die Ironie vom Ernſt, den Schein vom Weſen überall richtig zu trennen; dieſe Eigenheit aber ſcheint in dem Dichter mehr das Vorherrſchen einer ſkeptiſchen Uebellaune, als eine heitere Seelenſtimmung zu bezeichnen. Faßt man die Charaktere der Creſſida und Cleopatra ins Auge, ſo ſollte man glauben, der Dichter wolle in die Zeit ſeiner Sonnette und ſeiner noch früheren ſittlichen Zuſtände zurückfallen. Auch im Coriolan iſt im Grunde nicht eine einzige Geſtalt, an der man reine Freude hätte. So iſt auch Timon, der als eine Art Seitenſtück zum Antonius entſtanden iſt, künſtleriſch betrachtet ein fahrläſſig hingeworfenes, unfertiges Werk. Die Gruppe würde noch um

Ein Stück vermehrt werden (das die zeitweilige Gleichgültigkeit des Dichters gegen seinen Ruhm am meisten beweisen würde), wenn man annehmen müßte, daß Shakespeare den Pericles sich erst um eben diese Zeit angeeignet hätte, eine Annahme, gegen die wir uns zwar gesträubt haben, die wir aber doch so weit auf alle Fälle zulassen mußten, daß dieß Stück um diese Zeit in einer neuen Gestalt von dem Dichter auf die Bühne gebracht wurde. Die Hetärenwirthschaft hier und im Timon zu dem ähnlichen im Troilus und Antonius gestellt, gibt ein sehr auffallendes Ganze, das von sittlicher Seite durchaus der ästhetischen Nachlässigkeit in der Bearbeitung der meisten dieser Stücke vergleichbar wäre. Hier mußten unsere Romantiker die Thatsachen suchen, wenn sie von einem Bittern und Herben in dem Charakter unseres Dichters reden wollten. Aber sie mußten dann diese Bemerkung einschränkend nur auf eine vorübergehende Mißstimmung beziehen. Denn schnell muß sich der Mann auf seine Lehre im Troilus besonnen haben, daß nur Ausdauer die Ehre glänzend halte und daß die Zeit auch *seine* Werke schnell in ihren Ranzen der Vergessenheit werfen werde, wenn er nicht immer Schritt halte mit seinen besseren Leistungen. Er schuf gleichzeitig mit diesen Stücken seinen Posthumus und seine Imogen, die sittlichsten grade aller seiner Geschöpfe, und bald sehen wir ihn im Wintermährchen mit derselben tiefsinnigen Sittenstrenge arbeiten wie im Othello, und im Sturme in derselben freien Heitere des Gemüths, die uns

in ſeinen glücklichſten Stücken ſo leicht und ſo frohſinnig macht. Es waren nur Wolken, die an dem ſtets glänzenden Himmel ſeiner Dichtung vorüberzogen und flüchtige Schatten warfen.

Was das ſittlich Abſtoßende in Antonius und Cleopatra betrifft, ſo iſt es übrigens nur gerecht zu geſtehen, daß, wenn hier ein Fehler begangen wurde, er ſehr weſentlich in der Wahl des Stoffes gelegen iſt, und daß der Dichter, wenn er einmal die geſchichtliche Wahrheit nicht ganz umſtoßen wollte, Alles, ja vielleicht zu viel gethan hat, dieſen Stoff ſo zu veredlen, daß er eines Platzes im Gebiete der Dichtung werth wurde. Es iſt um ſo nöthiger, dieſe Bemerkung ſehr zu betonen, weil man grade aus dem Geſichtspunkte, aus dem wir ſo eben jene Gruppe von Stücken betrachteten, verführt werden könnte, dem Dichter Unrecht zu thun. Man könnte glauben, er habe die Charaktere des Antonius und der Cleopatra mehr als billig in gutes Licht gerückt und die Wüſtlinge in einen gewiſſen erhabenen Glanz gekleidet, der eine auffallende Vorliebe verrathe. Allein was in dieſer Beziehung geſchehen iſt, geſchah ohne Zweifel nicht aus ſittlichem Leichtſinn, ſondern in äſthetiſchen Zwecken. Nahm Shakeſpeare den Antonius ganz wie er ihn bei Plutarch vorfand, ſo hätte er in ihm nie einen tragiſchen Charakter erbeutet, für den er grade in dieſem ſeinem Verhältniſſe zu Cleopatra hätte Theilnahme erregen können. Ein Mann, der in dem wüſten Umgange mit einem Curio und Clodius

aufgewachsen war, dann in Griechenland und Asien die hohe Schule der Lüderlichkeit durchgemacht hatte, in Rom schon unter Cäsar's Diktatur durch sein gemeines Leben alle Welt entsetzte, sich bei den Soldaten durch sein Trinken und durch Unterstützung ihrer lüderlichen Liebeshändel populär machte, dem die Gehässigkeit der Aechtungen unter dem Triumvirat mehr als den Andern zur Last fiel, der über Cicero's abgehauenem Kopf und Hand eine kannibalische Freude äußerte, der dann im Oriente sein üppiges Jugendleben im großen Style erneuerte und im großen Style raubte, um das schändlichste Gezüchte von Schmarotzern und Gauklern zu befriedigen, ein solcher Mann, zuletzt noch als die Beute einer alten schlauen Bublerin dargestellt, wäre unmöglich ein Gegenstand des dramatischen Interesses geworden. Es ist wunderbar, wie sich Shakespeare hier zwischen den geschichtlichen Charakterzügen Anton's hindurchwand, um auf der einen Seite ihn nicht unkenntlich zu machen und auf der andern ihn doch zu einer fesselnden Gestalt zu bilden.

Mit Einem Worte möchte man die veredelnde Umgestaltung, die der Dichter vornahm, so bezeichnen: er setzte die roheren Züge des Marc Anton in einen Alcibiadischen Charakter um. Er ging schweigend über die Jugendzeit seines Helden hinweg, entnahm ihm seinen Hang zur Grausamkeit ganz, deckte die Unthaten des Triumvirats mit einem Schleier, hob nur die schöne Vorderseite seiner Raubsucht, seine verschwenderische Freigebigkeit, hervor,

betonte mit großer Stärke seine kriegerische Vergangenheit, seinen Sieg über Brutus und Cassius, seine heldenmäßige Ertragung von Hunger und Noth nach der Niederlage bei Modena, und suchte vorzugsweise für seinen Helden zu interessiren von Seiten seiner glänzenden Naturanlagen. Es ist unstreitig, daß Shakspeare mit diesem Griff die fesselndste Seite des Antonius heraushob. Selbst in dem Wüstling und Bösewicht hat die leichte Begabung, die natürliche Ueberlegenheit, die Vielseitigkeit des Talentes, der Reichthum des Geistes an Hülfsquellen, der Takt sich in alle Umstände zu finden, die Biegsamkeit der Natur, jeder Rolle gewachsen zu sein, für uns Menschen immer einen anziehenden Reiz. Für Shakespeare, dessen Geist selbst in solch einer proteischen Vielgestaltigkeit sich bewegt, mußte eine solche Natur um so sprechender, um so ansprechender sein. Ein so vielseitig begabter Mensch ist aber Antonius gewesen; die widersprechendsten Züge charakterisiren seine Natur bei Plutarch wie bei Shakespeare. Der Ueppigkeit und Entbehrung, dem Luxus und Mangel, der Weichlichkeit und Abhärtung, epicureischer Ausschweifung und stoischer Enthaltsamkeit ist er abwechselnd gewachsen, ein Soldat und ein Schlemmer; edel über Brutus', barbarisch über Cicero's Leiche; ein Bild seltsamer Unbeständigkeit und seltsamerer Treue; großmüthig gegen Oenobarbus, kleinlich rachsüchtig gegen Thyreus; offen, fast arglos einer Cleopatra gegenüber, ein tiefer Versteller und Lauscher gegen Brutus; von großem und kleinem

Ehrgeiz (gegen Cäsar, gegen Pendidius) nicht frei, und doch ein Verkäufer der Ehre um schnöde Lust; der anmuthigste Possenreißer und Spötter und dabei fähig Scherz zu ertragen und die volle, auch die schlimme Wahrheit zu hören, auch von Untergebenen; weichlich verkommen und persönlich tapfer; einmal, wie dort bei Mutina, im Unglück wachsend, ein andermal, wie am Ende seiner Schicksale, ihm rasch erliegend; einmal in den Anwandlungen eines römischen Gladiators, dann in denen eines orientalischen Despoten; jetzt geneigt, mit dem gemeinen Soldaten sich gleich zu stellen, dann von dem Kitzel getrieben, den Perserkönig, oder den Heros Herkules, oder den Gott Bacchus zu spielen; ein solcher Mensch, wie sehr er ein Bild der Unbeständigkeit sein möchte, ist doch auch ein Bild genialer Anlage, einer Anlage, in der die Gewalt der Natur die gegenwirkende Macht des Willens groß übertragt, in der der Glanz der natürlichen Vermögen und Kräfte für die geringere menschliche Freiheit entschädigen muß.

Wie das Urtheil über Anton's Charakter in Shakespeare's Sinne festzustellen ist, darüber versparen wir uns auszusprechen bis hernach. Hier ist mehr Proteus als im Prinzen Heinrich, mehr Räthsel und Verstellung (weil es natürliche, unwillführliche Verstellung ist) als im Hamlet; eine an sich zwar leicht erkenndare, aber in dem letzten Hauptquell ihres Wesens sehr schwer ergründbare Natur. Der Dichter hat sie so ins Einzelne behandelt, in so mannichfaltige Lagen gebracht, so tiefsinnig durchdacht, wie

nur wenige seiner Charaktere sonst; er hat dabei aber so wenig grade Anleitung zum Verständniß des Charakters gegeben, daß er wesentlich, was immer das schwerere ist, durch die Thatsachen erkannt werden muß. Nach den verschiedensten Seiten hin, auf die verschiedensten Menschen hat Shakespeare diesen vielgestaltigen Mann die allerverschiedensten Eindrücke machen lassen, die sich in Worten und Werken aufs Widersprechendste äußern; zu welchem Eindrucke er selbst, der Dichter, sich bekenne, hat er uns zu errathen gelassen. Wir wollen uns daher zuerst den Weg durch die Thatsachen bahnen.

Es sieht sich von selbst ein, wie sehr ein so zweiseitig und bedeutend begabter Mann wie Antonius sich eigne, in den großen Zwiespalt zwischen That und Genuß, zwischen die Herrschaft der Welt und das Beherrschtsein von einer gemeinen, aber mächtigen Leidenschaft gestellt zu werden. Siegt in einer solchen Natur, bei einer solchen Stellung, die thätige Kraft, so wird eine Alexandrische Gabe der politischen Organisation, Anregung und Neuschaffung in allen Zweigen des Lebens, eingängliches Verständniß und Förderung der mannichfaltigsten Einrichtungen, aller praktischen und theoretischen Dinge das Ergebniß sein. Wendet sie sich zur Schlaffheit und Ruhe, so wird sich die seltsamste Vergeudung äußerer und innerer Reichthümer an die ärmsten Vergnügungen einstellen; ein Meister des Genusses wird sich ausbilden, weil nun jene Vielseitigkeit sich in der Kunst äußern wird, die Freuden

zu wechſeln und zu würzen durch ewig neue Erfindung. Was nun die thätige Kraft des Antonius angeht, ſo haben wir im Julius Cäſar bereits die Proben ſeiner diplomatiſchen Künſte, ſeiner demagogiſchen Redegabe, ſeiner kriegeriſchen Fertigkeit geſehen. In dieſem Lebenskreiſe war er aber einem Manne zur Seite geſtellt, dem jungen Octavius, der ſchon damals ihn, den älteren Meiſter der Politik und des Krieges, hoffährtig behandelte, in deſſen Nähe ſich ſein Genius, begreiflich der praktiſche, auf Thaten geſtellte Theil ſeines Genius, gedrückt fühlte, vor dem ſein Muth, ſein Adel, ſein Hochſinn, wenn auch unwillig, ſich beugte. Den tieferen Julius Cäſar warnte vor Caſſius die eigene Ahnung, dieſen Oberflächlichen muß der Wahrſager vor Octavius warnen; wie ſich Cäſar in ſeinem Stolze die Furcht ausredet, ſo achtet dieſer nicht der aufgerufenen Stimme des Inneren in ſeiner Einbildung, in dem Selbſtgefühle, das ihm wiederkommt, ſobald er nicht neben Octavius iſt. Was aber auf der andern Seite die Ruhe und Genußſucht des Antonius betrifft, ſo finden wir ihn gleich im Anfang unſeres Stückes an dem Hofe der Cleopatra in Wolluſt und Wohlleben verſtrickt und haben Gelegenheit, zu vergleichen, wie er ſich in dieſer Sphäre bewegt. Hier nun iſt er an die Seite eines Weibes gerathen, die ihm im Gegenſatze zu Octavius' nüchterner Herrſchergemeinſchaft einen Rauſch von Ergötzungen bot, die in den ſeltenſten Reizen und Vollkommenheiten mit ihm gleich war und wetteiferte, in deren Nähe ſein

Genius, natürlich der auf Genußſucht geſtellte Theil ſeines Genius, ſich hoch ermuntert fühlte und die Flügel regte. War urſprünglich Anton's Thatkraft und Schlaffheit, waren ſeine Tugenden und ſeine Fehler, wie Mäcenas bei ſeinem Tode ſagt, gleich bei ihm gewogen, ſo mußte ſchon dieß Verhältniß allein den Ausſchlag nach der ſchlimmern Seite geben.

Wir wollen dahin geſtellt ſein laſſen, ob Shakeſpeare ſelbſt dieß urſprüngliche Gleichgewicht der gegenſätzlichen Begabung Anton's behauptet; den Worten nach könnte es ſcheinen, den Sachen nach, wie ſie Shakeſpeare ſelber darſtellt, neigte das Uebergewicht überall nach der Schwäche herüber. Von Anfang an, ſchon im Julius Cäſar, ſehen wir ihn überall einer Stütze, einer Anlehnung bedürftig, nirgends fähig allein zu ſtehen. Zuerſt iſt er ganz in Cäſar's Abhängigkeit. Sobald er fällt, ſchickt er aus nach Octavius, der bereits ungerufen gekommen iſt. Alsbald erſcheint er abhängig von dieſem. Sein Weib Fulvia hat ihn eigenwillig gemeiſtert, ſie iſt ihm ein großer Geiſt. Nach ihrem Tode wird er mit Gewalt durch Lucius Pompejus' Emporkommen in die politiſchen Strudel zurückgeriſſen; ehe er ſich entſchieden hat, ſucht er ſich mit dieſem, wie dieſer mit ihm, zu ſetzen; zugleich reißt er ſich in Aegypten los, um es mit Octavius noch einmal zu verſuchen; er greift nach des Feindes Schweſter wie nach einem neuen Stab, nur um Frieden und Ruhe, Raum zum Genuſſe zu ſchaffen. Auf dieſen Zug läßt ſich ſein

Nachahmen des Hercules oder Bacchus beziehen; er lehnt sich an einen Schutzgott an, der bei Shakespeare wie bei Plutarch von ihm weicht, als er verlassen zu Grunde gehen soll. Mit dieser stützebedürftigen Natur traf er nun auf dieses Wunderbild der weiblichen Schwäche, die Cleopatra, Epheu zu Epheu. Er kennt dieß Wesen und weiß, daß es ihm keinen Anhalt bietet, aber er ist von der Schmarotzerpflanze bald so umschlungen, seine Sinne, seine Triebe, seine Launen sind so von ihr durchrankt, daß Er, der als dritte Säule die Welt tragen sollte, die eigne Stammkraft ganz verliert, ja den Trieb, sich eine feste Lehne zu suchen, einbüßt, und mit dem Erdekriechenden zugleich am Boden liegt und Weib mit dem Weibe wird.

Wunderbarer war nie ein seltenes Paar Menschen für einander geschaffen, als diese Beiden. In äußerer Ausstattung erscheinen sie als Wunderwerke auch den Unbefangenen. Nicht allein die eingenommene Cleopatra findet, daß die Natur in Anton ihr Meisterstück schuf, das jedem Ideale der Phantasie spottet, sondern auch der mißstimmte Philo nennt ihn einen Mars; und sie wieder wird von Oenobarbus mit jener Venus im Gemälde verglichen, wo die Phantasie die Natur überboten hat. Beiden gleicherweise wird zu dieser Schönheit der Form die der Bewegung, die äußerste Liebenswürdigkeit und Grazie, zugeschrieben; Alles steht beiden gut und anmuthig; sie findet, daß das Uebermaaß von Freude und Ernst und die Mischung beider ihn ziere wie keinen anderen Mann, und

Er, daß ſie Lachen wie Schelten und jede Laune reizend kleide; das Gemeinſte, fand Oenobarbus, ſtehe ihr wohl, ſo daß heilige Prieſter ſie ſegneten und ihre Ueppigkeit! Wer Shakeſpeare's Sonnette auf ſeine ſchwarze, häßliche Schöne nicht verſtehen will, der muß dieſes Bild der „braunen Zigeunerin" vergleichen, zu dem jene geſeſſen haben könnte. Was die ſeltenen Reize der Beiden noch erhöht, iſt, daß das Alter ſie nicht welken machen konnte; ſie ſelbſt nennt ſich von Phöbus Liebesſtichen ſchwarz und tief gerunzelt durch Alter, bei ihm miſcht ſich weißes Haar ſchon mit dem braunen, aber auch die ſinkenden Sonnen haben noch Wärme für einander. Ja daß dieß eine letzte Liebe iſt, macht die Kältern glühender und die Treuloſen treuer, als die erſte Troilus und Creſſida gemacht hatte, und ſchwärmeriſch wie Troilus hofft Antonius in ſeinem Tode, daß ſie in Elyſium ein bewundertes Liebespaar ſein würden, um das ſich die Schatten drängten, Aeneas und Dido verlaſſend. So dem Auge ein ſteter Reiz, ſind ſie es auch dem Ohre: Shakeſpeare läßt Cleopatra vom Antonius ſagen, ſeine Stimme ſei wie die Harmonie der Sphären geweſen; daſſelbe ſagt Plutarch von Cleopatra. Was ſo ihre Natur den Sinnen entgegenbrachte, dem gab Kunſt und Aufwand alle erdenklichen Reizmittel hinzu. Er legte ihr die Reiche des Oſtens zu Füßen, ſie wandte ihre Reichthümer in unſinniger Verſchwendung auf die Feſtlichkeiten für ihn. Als ſie ihn zuerſt auf dem Cydnus ſah, auf prachtvoller Barke gelagert, von Amoretten und

Nereiden umgeben, in ungeheuere Pracht gekleidet, oder wenn sie mit ihm schmauste und zechte, ihn in Geduld und Ungeduld lachte, die Kleider mit ihm tauschte und nachtwandelte in den Straßen, oder wenn sie im Angeln sich mit ihm neckisch ergötzt und schnell in den Spielen wechselt, während Musik die Unterhaltung würzen muß, überall sieht man, daß Mannichfaltigkeit und Veränderung für jeden Sinn besonders zu sorgen und Alle zu berauschen strebt; die Volksmassen nehmen an diesen Freuden Theil, ja Oenobarbus braucht das orientalisch übertriebene Bild, die Luft würde zu jenem Empfang auf dem Cydnus geströmt sein, wenn nicht der leere Raum einen Riß in der Natur gedroht hätte. In diesen Künsten des Genusses ist Beider Geist immer frisch und jung, der ihre besonders unerschöpflich in Erfindung, Abwechselung und Zerstreuung; keine Gewohnheit konnte ihre endlose Neuheit abstumpfen; maaßlos wie die Leidenschaft ihrer Genußsucht waren auch die Mittel sie zu befriedigen. Wenn sie „selbst in der Sättigung noch reizte", wie mußte ihr Reiz erst sein, da die erste Gewährung noch ausstand! Noch als sie seiner längst sicher war, macht die schlaue Hetäre ihre tausendgestaltigen Schmeicheleien würzhaft mit Herbheiten, mit Vorwürfen und Spott, mit den Stacheln der Eifersucht, so daß selbst ihre wohlgeschulten Dienerinnen über ihr kecles Spiel ängstlich werden und ihr anrathen, ihn nicht zu viel zu kreuzen. Dieß kennt sie als „den Weg, ihn zu verlieren"; denn sie brauchte nicht erst von den männ-

lichen Schmeichlern des Antonius zu lernen, die mit ihrem Lobe Freimuth und Tadel mischten, um Sättigung und Ekel zu verhüten. Und so hielt sie denn auch im Anfange ihrer Bekanntschaft zurück; es war eine Zeit, wo er sein Bleiben von ihr erflehen mußte, wo sie den Köder zwar auswarf, Er aber gleichsam bitten mußte, in die Angel beißen zu dürfen. Da dann diese Scheinschranken überwunden waren, nun floß Beider verwandtes Wesen im Rausch der Entzückung in einander über; „Ewigkeit war da in ihren Lippen und Augen, Seligkeit in dem Zug ihrer Brauen, kein Theil in ihnen so arm, der nicht vom Himmel stammte!“ Von da gaben sie sich das Zeugniß vor der Welt, daß die Kunst des Lebens- und Liebesgenusses kein Paar so unvergleichlich verstände wie sie, und Antonius spricht den Vorsatz aus, daß fernerhin keine Minute ohne Vergnügen soll angebracht werden, und dazu den charakteristischen Grundsatz, der dieses Lebens Seele ist: Die Erde nähre Vieh wie Menschen gleich, der Adel des Lebens, der Unterschied des Menschen vom Thiere, sei eben diese ihre Meisterschaft in der Liebeslust!

Auf der Schwelle unseres Stückes ist die Lage des Antonius so, daß er noch schwankend zwischen seinem politischen Berufe und seiner Freude in Aegypten steht; aber die Neigung ist auch hier schon ganz entschieden hierhin. Es ist ihm eine Qual von Rom zu hören, er vernachlässigt den Boten des Octavius, seinetwegen mag Rom in dem Tiber schmelzen und die weite Wölbung des Reichs

zuſammenfallen, „hier iſt ſeine Welt!“ Aber er vernachläſſigte jenen Boten doch nur aus einer augenblicklichen Regung der Scham, weil ihn Cleopatra wegen ſeiner Unterwürfigkeit unter Octavius aufzog; er macht dann ſeinen Fehler im diplomatiſchen Style, ohne ſeiner Würde zu vergeben, gut. Die Nachrichten aus Rom ſtören ihn auf. Sein Weib Fulvia hatte das heroiſche Mittel gebraucht, einen Krieg gegen Octavius zu erregen, um ihn aus den Schlingen im Oſten mit Gewalt zu reißen; ſie ſpielte den Mann, während er das Weib ſpielte; in Aſien ging Parthien verloren während ſeines Verliegens; in Sextus Pompejus regt ſich ein neuer Mitbewerber um die Weltherrſchaft. Dieſe ſchweren Neuigkeiten hört er mit Faſſung und Ruhe; noch hat er Gefühl für Scham und Ehre, und Scheu vor dem üblen Rufe; ſo viel Ehrgeiz bewegt ihn noch, daß er ſich in dem Triumvirat mit Octavius gegen den neuen Bewerber behaupten möchte; er rafft ſich auf, die Feſſeln Cleopatra's zu brechen, um ſich nicht ganz im Liebeswahn zu verlieren. Der Dichter rückt ihn noch auf eine feinere Linie des Schaukelns: die Nachricht von Fulvia's Tod kommt hinzu. Dieß öffnet ſeinem Hierſein bei Cleopatra Ausſicht auf Friede und Dauer, er hatte dieſen Tod gewünſcht; jetzt unter ſo vielen großen Mahnungen ſehnt er ſich ſogar nach ihr zurück, obgleich er dann doch dem derben Oenobarbus geſtattet, mit Leichtſinn und mit Beglückwünſchung von ihrem Tode zu ſprechen. Sein Entſchluß bleibt ſtehen, die Zauberin

zu verlaſſen, damit nicht größeres Unheil aus ſeinem Müſſiggang erwächſt, er wünſcht, er hätte ſie nie geſehen. Sein Oenobarbus ſteht mit ihm auf der gleichen Stelle des Schwankens: er findet es Schade, die Weiber hier ohne Noth zu verlaſſen; iſt aber die Wahl zwiſchen ihnen und einer großen Sache, ſo ſollen ſie für nichts geachtet werden. Antonius rüſtet ſich auf die Angriffe Cleopatra's und ihre ſchlaue Liſt, er bringt ihr ſeine Sache ruhig bei, er zeigt, daß auch Er ſeine alten Künſte der Ueberredung noch nicht verlernt hat, er nutzt den Tod der Fulvia, um ihr ſeinen Weggang zu erleichtern und unbedenklich zu machen. So weit ſiegt der Ruf der Ehre noch bei ihm und der männliche Entſchluß, daß er wirklich geht, zum Erſtaunen eines Pompejus, der ſchon jetzt auf ſeinen Untergang im Wüſtlingsleben gerechnet hatte. Aber ſo verſtrickt war auch Antonius ſchon, daß er geht mit dem Verſprechen, es ſollten alle ſeine Vorſätze von ihr abhängen; ſie ſolle über Krieg und Friede beſtimmen. Er ſchickt ihr Botſchaft, daß er ihr den ganzen Oſten zu Füßen legen will, und während der ſtaatsmänniſche Octavius jede Stunde Nachrichten über den Stand der politiſchen Welt erhält, zieht den Antonius eine Kette von täglichen Botſchaften der Cleopatra nach Aegypten zurück. Der Eindruck iſt, als reiſe er nur, um den Sturm beunruhigender Dinge zu beſchwören, und um ſich friedlicheren Spielraum für ſeine Freuden im Oſten zu bereiten; als ſei ſein Zug in die Welt der Thaten nur gemacht, um die Welt

der Genüsse sicher zu stellen. Und dieß bestätigt sich aus dem ganzen Verlaufe seiner Geschäfte im Westen.

Auf eine vortreffliche Weise ist die Scene seiner Verhandlungen mit Octavius (II. 2) durchgeführt. Sie ist ein Gegenstück zu der Zusammenkunft der überworfenen Brutus und Cassius; wir haben dort die Besprechung zwischen zwei Freunden, die zwar die verschiedene Natur, aber doch nur auf den Anlaß von Laune und Mißverständnissen, augenblicklich trennt, und hier eine andere zwischen verfeindeten, kalten Diplomaten, die ein tiefer Zwiespalt der Natur für immer einander entfremdet, und deren Einer ganz anders als Cassius (der sich Brutus willig unterordnete) von dem Uebergewichte des Andern im eignen bösen Bewußtsein gedrückt ist. Schöner als es hier geschieht, konnte die Ueberlieferung des Plutarch, daß sich Anton's Genius vor dem des Octavius immer gebeugt habe, nicht anschaulich gemacht werden. Das Streben des Ersteren, sich in Würde und Gleichheit zu behaupten, ist überall sichtlich, und spricht noch mehr aus seinem dreisten Oenobarbus als aus ihm selbst; dennoch demüthigt er sich in den wesentlichen Punkten der Verhandlung ganz; er ist der Beschwerdepunkte geständig und erklärt sich reuig, wie gehalten die Form auch sei; er will mit diesen Eingeständnissen seiner „Größe" keinen Eintrag thun, und nennt die Eingeständnisse mit einem ehrenvolleren Namen Ehrlichkeit; er fügt sich dem höchst bedenklichen Vorschlage der Verheirathung mit Octavius' Schwester wie freudig und

ohne Willen. In allem diesem ist er nicht vorbedacht falsch und betrügerisch, so wenig als er das war, da er vor Brutus und über Cäsar's Leiche in tiefer Bewegung stand; er spielte nach der Lage der Dinge damals klug und kühn, in unwillkührlichem Takte, hier spielt er auch, aber, dem verhängnißvollen Gegner gegenüber, nicht taktvoll, nicht klug, nicht kühn, sondern von nachgiebiger Schwäche übermeistert. Und nicht lag hier seinem Spiele ein ehrenhafter Grund unter, wie dort seine ungekünstelte Liebe zu Cäsar, sondern die Rücksehnung nach seiner buhlerischen Freundin in Aegypten. Sein grader Begleiter, Oenobarbus, dessen Wahrheiten Anton unter vier Augen erträgt, aber bei Anderen nicht hören will, der den tief verstellten, vor sich selbst verstellten Heuchler überall wie sein lautes Echo begleitet, durchschaut sogleich, daß dieser Friede nur gemacht ist auf die Zeit, bis beide Triumvirn sich des Pompejus werden entledigt haben; er durchschaut eben so sicher, daß Antonius in Octavia nur seinen Vortheil geheirathet habe, daß diese Heirath das Band mit der Cleopatra nie lockern, die Verbindung mit der Cäsarischen Familie aber völlig zerreißen werde. Antonius selbst macht uns das grelle Geständniß: daß er diese Heirath blos um des Friedens, um der Ruhe willen, schloß; sein Vergnügen liegt in Aegypten! Er hatte sich in einer ehrenhaften Aufwallung dort losgerissen, aber es war nur ein Scheinsieg über seine Leidenschaft. Der Rückfall ist desto greller und die Auflösung seiner letzten Kraft um so gewisser, je

lähmender ihn jetzt das böſe Gewiſſen ſchlägt über das heilloſe Verfahren, mit dem er den neuen, in der Maske der Reue und Ehrlichkeit geſchloſſenen Freundſchafts- und Ehebund bricht. Er pflückt einen Grund zum Zerwürfniß mit Octavius vom Zaune; er ſchickt die Schweſter, die in ihrer Seele zwiſchen Gatten und Bruder ſchmerzvoll getheilt iſt, kalt und herzlos nach Rom, täuſcht ſie mit abſichtlichem Truge und entläßt ſie mit den giftigen Worten: ſie ſolle ihre Liebe dahin wenden, wo man am beſten ſuche ſie zu erhalten. Nicht zu ihm alſo, der hinter ihrem Rücken nach Aegypten zurückeilt! In maaßloſem Unbedacht macht er ſich des Betrugs, des Eidbruchs und Ehebruchs, der Beſchimpfung dieſer Mächtigen ſchuldig, ja noch höher vergreift er ſich an den Ehren des Staates und der Götter. Er ſetzt in Aegypten ſeine Kinder mit der Cleopatra zu Königen ein und verleiht ihnen die Reiche des Oſtens, öffentlich ſitzend, die Cleopatra im Kleide der Iſis zur Seite, mit jedem Heiligen frevelhaft ſpielend.

Hier iſt daher der tragiſche Wendepunkt ſeines Glückes, hier übereilt ihn die Rache. Worin er ſeinen Frieden ſuchte, das beſchwor ſeinen Unfrieden und ſeinen Fall herauf; er machte, umſonſt von Octavius gewarnt, den Mörtel ihrer neuen Liebe zu deren Mauerbrecher und Zerſtörer. Es iſt eine doppelte Ruchloſigkeit, die in dieſem Wendepunkt, in dieſer politiſchen Heirath und ihrem Ausgange gelegen iſt und die auf Antonius ſein Verhängniß herabzieht, eine moraliſche und eine politiſche. Dieſe letz-

tere berührt den geistigen Gedanken des Stücks und es ist daher auf sie ein größerer Nachdruck gelegt. Wenn Antonius, diese Betrachtung ist seinem Gegner in den Mund gelegt, blos sittliche Verantwortung träfe, wenn er blos leere Zeit vertändelte, so möchten ihn die natürlichen Folgen zur Rechenschaft ziehen; aber die Zeit und die große Stellung, zu der er berufen ist, so schmählich zu verderben, das verdiene ihm, wie Knaben gescholten zu werden, die bei schon reifem Urtheile um Vergnügens willen die Vernunft verleugnen. In diesen Worten liegt ausdrücklich das größere Gewicht auf Anton's politischen Sünden und der beabsichtigte Gegensatz des thätigen Weltlebens gegen das genußsüchtige Verliegen ist hervorgehoben. Das Verhältniß der Idee des Stückes zu der des Julius Cäsar hebt dieß noch mehr ins Licht. Dem Brutus stand das öffentliche Interesse über dem privaten und dieß nur zu sehr; dem Antonius dagegen verschwindet seine staatliche Ehre vor seinem privaten Genußleben; er gibt sich ganz in die Abhängigkeit jenes Weibes und den Theil der Welt mit sich, der ihm als Loos zufiel; er läßt sein Schwert durch seine Wollust ermatten, und gibt Rom in seinen Verwünschungen, wie Cleopatra Aegypten, dem Verderben hin, wenn nur seine Liebe gedeiht. Er gefiel sich, den Herkules zu spielen, aber er spielt ihn nur in der Rolle bei Omphale. Im Brutus war der erhabene Kampf, der darum so spannendes Interesse für uns hat, zwischen den höchsten politischen und sittlichen Pflichten, hier aber ist er

(und dieß iſt das urſprüngliche Gebrechen im Stoffe) zwiſchen politiſcher Pflicht und unſittlicher Leidenſchaft, zwei an ſich zu ungleichen Gewalten, von denen vollends die ſchlimmere ſiegt. Der Dichter läßt das politiſche Verderben dem politiſchen Verbrechen Anton's auf dem Fuße folgen, grell und Schlag auf Schlag. Octavius entledigt ſich des Lepidus und des Pompejus und ſteht plötzlich als allmächtiger Gegner dem Hülfloſen gegenüber, dem Niemand als das buhleriſche Weib zur Seite ficht. Sie nimmt ihm Herz, Kopf, Zeit, wie Oenobarbus ſagt, wovon jetzt nichts zu entbehren war; Frevel und Uebermuth ſchlagen ſeinen Verſtand, ſein Unverſtand ſchlägt ſein Glück; er bietet Octavius Zweikampf und Landſchlacht bei Pharſalus an, was dieſer klüglich abſchlägt, und er nimmt Octavius' Ausforderung zur Seeſchlacht unklug an, wo ſein Talent nicht lag, wovon ihm alle erprobten Krieger abrathen. Nur Cleopatra nicht, die dann in der gleichſtehenden Seeſchlacht davon flieht und der er „wie ein brünſtiger Enterich" folgt. Erfahrung, Mannheit, Ehre wurden nie ſo ſchnöde befleckt wie hier; der größte Theil der Welt durch einen Unſinn verloren, Reiche und Provinzen hinweggeküßt! So urtheilen die Kriegsleute, die von Antonius abfallen. Er ſelbſt iſt ſich ſelbſt entfremdet vor Scham, im Gefühle, daß die Erde beſchämt iſt, ihn noch zu tragen.

Noch in dieſer Erniedrigung meint er, es werde ihm eine Thräne Cleopatra's alles Verlorene aufwiegen, ein

Kuß ihm Alles ersetzen. Er hätte seinen Frieden jetzt von Octavius um den Preis gekauft, in Athen als Privatmann leben zu dürfen. Allein seine Ruhe und Genuß soll ihm nicht nur in den Händeln der Welt, er soll ihm auch in der Quelle selber vergällt werden. Kriegsruhm und Herrschaft sind in der Schlacht bei Actium verspielt worden, in Aegypten soll auch sein letzter Gleichmuth und der Schatten seines Glücks mit Cleopatra dahinschwinden. Wir kehren daher in den zwei letzten Akten ausschließlich zu dem persönlichen Verhältnisse zwischen Beiden zurück, in dem bei allem Firniß des Glückes von Anfang an ein trüber Anhauch der Unbefriedigung, bei aller Gleichartigkeit ein schleichendes Zerwürfniß, bei aller Liebe Mißtrauen und Argwohn, bei allem eitlen Müssiggange „schweißvolle Arbeit", bei allem Genusse der Keim des Unfriedens gelegen war. Und dieß aus dem einfachen Grunde, weil in den Personen trotz aller Zier der äußeren Anmuth und den entfalteten Künsten der Gefallsucht jener innere Schmuck und die Charakterwürde fehlte, auf der sich mit wahrer Liebe und ächter Treue auch wahres Glück begründet. Cleopatra's reizende Hand hatten schon vor Antonius größere Fürsten „mit Zittern geküßt"; Cäsar war in ihren Schlingen gewesen, Pompejus hatte ihr tief in die Augen gesehen; Antonius wußte das. Ihn hatte sie mit umstellender Schlauheit geangelt in ihren absinkenden Tagen, er kannte sie als listig über Menschengedanken und nannte sie seine „alte Schlange", aber er hatte sich von

ihr verzaubern, erobern laſſen, wohl wiſſend, daß er in dieſem Felde, auch Er, ein Eroberer wäre. So kennt ſie ihrerſeits auch ihn als wankelmüthig und als tiefen Verſteller; ſie weiß ihn lieblos gegen Fulvia und traut daher nicht ſeiner Liebe zu ihr; ſie möchte ihn ſeiner rechtmäßigen Gattin ganz entreißen und da die erſte ſtarb, nimmt er eine zweite; iſt er ihr auf einer Seite Mars, ſo kennt ſie ihn auch als Gorgo von der andern. Sie kennen ſich demnach Beide gegenſeitig als des Vertrauens nicht würdig, dennoch vertrauen ſie einander und finden dann Urſache, ſich es vorzuwerfen; ſie wiſſen von einander, daß Untreue und Veränderlichkeit ihre Natur ſei, aber ſie verſchlingen ſich mehr und mehr mit allen Ranken ihrer Leidenſchaft, um, gegen alle Anderen treulos, ſich gegenſeitig deſto treuer zu ſein; in der Stunde der Prüfung haben ſie gleichwohl keinen Glauben an ihre Treue. Gerade die Mühe, die ſie ſich geben, das, was ſie als untreu kennen, zu feſſeln, wirkt gegenſeitig, daß ſie ſich in Treue bis zur Leidenſchaftlichkeit, bis zu furchtbarer Eiferſucht hineinarbeiten, in der ſie dann wieder ihren Argwohn gegen die Treue des Andern nähren. Es iſt ein wunderwürdiges pſychologiſches Schlingwerk, das der Dichter aus dieſen ſeltſamſten und doch höchſt natürlichen Widerſprüchen zuſammengeſetzt hat und eine tiefe Kunſt und Kenntniß, mit der er entwickelt, wie ſich Beide durch dieſes ſtets wiederkehrende Mißtrauen in ihrer Leidenſchaft ſpannen, wie ſie in dieſer Spannung, in der Feſtigung ihrer Treue ein un-

edles Verhältniß veredlen, wie dabei der persönliche Adel bald höher steigt, bald tiefer sinkt, und wie sie da, wo sie sich in ihrem segenslosen Bunde die größesten Opfer bringen, sich gerade in ihr Verderben reißen. Das Mißtrauen der Cleopatra gegen Anton tritt mehr in der Zeit hervor, da er im Glück ist, das seinige gegen sie, da sie im Unglücke sind. In den Scenen des ersten Actes legt sie alle ihre Künste und alle Besorgnisse ihrer Eifersucht aus, ihn festzuhalten, gibt aber willig nach, da sie merkt, daß es ihm Ernst ist zu gehen. War schon in diesen Scenen ihre Haltung keineswegs edel, so sinkt sie bei der Nachricht von Anton's neuer Vermählung völlig herab. Sie hat nichts von der Kraft des Mannes, Unglücksbotschaft gefaßt zu tragen und den Boten von der Botschaft zu unterscheiden, sie verflucht den Bringer dieser Nachricht, sie schlägt, sie rauft ihn, sie bedroht sogar sein Leben. Wenn sie Alles wohl kleidete, so steht ihr diese Wuth nicht gut, die Huldgöttin ist plötzlich in eine Furie verwandelt, und beruhigt sich erst wieder, da sie aus der Schilderung der bescheidenen, heiligen, verwittweten Octavia merkt, daß sie keinen Grund zur Eifersucht hat. Das Seitenstück zu dieser Scene liefert Antonius, als er Cleopatra über einer berechneten, leichten Gunstbezeugung überrascht gegen den Gesandten des Octavius, der ihr jedes Gehör verspricht, wenn sie den Antonius tödte oder vertreibe. Octavius hoffte so seinen Gegner zu vertilgen, denn er baute auf die Festigkeit der Weiber nicht im Glücke, geschweige in der Noth. Eben

dieſe Anſicht mochte Anton's Argwohn und Eiferſucht ſo furchtbar reizen. Gerade im Augenblicke, wo ſie es darauf anlegt, für ſich und ihn von dem Sieger eine Gunſt zu erwirken, wirft er ihr in maaßloſer Wuth ihre Bublereien vor in Ausdrücken, die ein edles Weib nie erträgt; in dieſer Scene ſinkt auch ſein Anſtand und was je Königliches in ihm war ins Gemeine herab und das Gorgoniſche der Natur tritt vor. Wie Er hier mit ſeiner Eiferſucht eine Ausſicht auf Rettung verdirbt, wo ſie in ihrem eigenthümlichen Gebiete vielleicht einen Sieg für Beide errungen hätte, ſo hatte ſie mit der ihrigen vorher die Schlacht bei Actium verloren, wo Er, ſich ſelbſt überlaſſen, vielleicht Meiſter geblieben wäre, und wohin ſie (nach Plutarch) Eiferſucht mitgetrieben hatte, damit nicht ein Verſtändniß mit Octavia erzielt werde. Eine von Cleopatra unverſchuldete Wiederholung jener von ihr verſchuldeten Schiffsflucht bei Actium entſcheidet zuletzt über Schickſal und Leben der Beiden. Zu dieſem letzten Ausgange wirkt der durch Unglück zerrüttete Geiſt in Beiden mit. Hatte Antonius ſchon bei Actium den Kopf verloren, ſo jetzt noch mehr. Er fordert Octavius noch einmal zum Zweikampf, thöricht zu glauben, dieſer werde ſein Glück aufgeben, um ein Schauſpiel mit einem Gladiator zu geben. Er läßt den Geſandten Cäſar's peitſchen. Er will mit verzweifeltem Trotze eine letzte Schlacht wagen und ſpornt ſeine Leute mit einer luſtigen Nacht, und denkt ſie mit einer rührenden Anrede zu ſpornen, die ſie weich macht. Ab-

wechselnd ist er tapfer und niedergeschlagen, wie ihm sein abgenutztes Glück Hoffnung oder Furcht einflößt. Er trägt einen unverhofften Landsieg davon und hier leiht ihm Shakespeare die Prahlsucht, die Megalauchie, die Plutarch gleichsam zum Mittelpunkte seines Charakters macht; der schneidende Gegensatz gegen Macbeth fällt auf, der wortkarg in seinem Unglück unter Thaten wächst, während dieser unter großen Worten zusammenbricht. Mitten in dem letzten Aufflackern des Glückes erfährt er, daß die Flotte übergegangen ist. Jene erste Schmach bei Actium wirkt hier gleichsam nach. Er schiebt es ununtersucht auf Verrath Cleopatra's, und sinnt auf Rache und Tod für sie, weil er sich an Octavius von ihr verkauft glaubt. Die Wuth der Eifersucht packt ihn noch einmal an und wie sein Gott Herkules fühlt er Nessus' Hemd an sich. Er wühtet, als ob er Othello wäre und eine Desdemona zum Weibe hätte, wo er kurz zuvor zeigte, wie gut er sie kennt. Cleopatra entzieht sich seinem Grimme und gibt, ihn zu sich zu bringen, ihren Tod vor. Auch sie, bei der Alles Berechnung, Umsicht und Klugheit war, verliert jetzt die Besinnung. Zu spät erinnert sie sich, daß ihr Mittel zu stark war und ahnt seine Folgen. Wie sie ihn nach jenem ersten Anfall seiner Eifersucht mit einem Worte wieder versöhnt hatte, weil der Schwächling den Gedanken der Trennung von ihr nicht einen Augenblick tragen konnte, so riß ihr geglaubter Tod den ohnehin aufgegebenen Mann ihr nach, um ihre Verzeihung zu erweinen. Nicht so schnell

iſt ſie entſchloſſen, dem wirklich Geſtorbenen zu folgen; ſie hat noch Rettungsplane; ſie verſteckt noch Schätze vor Cäſar und verhehlt ſie ihm mit dreiſter Lüge ins Antlitz; erſt da ſie Gewißheit hat, daß ſie deſſen Triumphzug ſchmücken ſoll, gibt auch ſie ſich den Tod. Beider Tod iſt, auch nach dem Ausſpruch ihrer Feinde, ihr Beſtes. Gleichwohl weilt man auch auf ihm nicht mit gehobenem Gefühle. An Antonius iſt Brutus' Schickſal rächend gekommen; er macht ſo viele und große Worte von ſeinem Vorhaben, als Römer durch einen Römer, durch ſich ſelbſt zu ſterben; ſein Knabe ſoll ihn wie den Brutus durchbohren, und der fällt lieber ohne ein Wort ſelbſt in das Schwert, „dreimal edler als Er," der ſich nun ſelber tödtet und nicht ſicher trifft. So geht auch der Cleopatra ihre Iras mit dem Beiſpiele der Selbſttödtung voran, worin auch ſie eine Beſchämung findet. Ihr Tod iſt bekanntlich, wie ihre Liebe, ihre Eiferſucht, ihr Leben war, ſtudirt, berechnet, vorbereitet, ausgeklügelt, die Scheidung vom Leben ſelbſt noch zum Genuſſe gemacht: ſchmerzlos ſaugt die Schlange an ihrer Bruſt ſie, wie ein Säugling die Amme, in Schlaf. Es iſt eine „edle Schwachheit", mit der ihre Charmion noch wetteifert, als ſie, auch ſie vergiftet, auf ſchon zitternden Füßen der geſtorbenen Herrin das verſchobene Diadem noch ordnet.

Wie wir hier den Ausgang dieſes Paares nach dem Stücke darlegen, wird Jedermann finden, daß in den Thatſachen der ſtrengſten Gerechtigkeit gehuldigt iſt. Den

Worten nach könnte es dagegen wohl scheinen, als ob auf Antonius zu viel Licht geworfen sei, als ob der ästhetische Zweck, den Hauptcharakter etwas zu heben, mit der ethischen Wahrheit in Conflikt gerathen sei. Man könnte glauben, Shakespeare habe bei der Grundlegung dieses Charakters, gegen seine ganze sonstige Lebensansicht, das ruhende Wesen und die Naturanlagen hier gegen die Thätigkeit, gegen den Menschen in Bewegung, gegen den Gebrauch der angeborenen Gaben, zu hoch emporgerückt, wo wir Antonius fast überall verwerflich finden, während es einigemal scheint, als sollten ihm seine angestammten guten Seiten als verdienstliche Tugenden angerechnet, die üblen dagegen, eben weil sie angeboren und unwillkührlich sind, als verzeihliche Schwächen bezeichnet werden. Es kommt daher genau darauf an, daß man beachte, wem die verschiedenen Urtheile über ihn in den Mund gelegt sind. Auf Cleopatra werden wir nicht hören, wenn sie ihn wie einen Gott Meer und Erde beschreiten sieht, seine Gewalt und Güte, seine Freigebigkeit über Alles preist und das von ihm sagt, was die augenfälligste Unwahrheit ist: daß seine Freuden, in denen er ja unterging, wie Delphine den Rücken über dem Elemente getragen hätten, in dem sie lebten. Der schwache Lepidus, der Alles versöhnlich zum Guten kehrt, sagt von ihm, was Shakespeare von seinem Proteus sagen läßt, er habe nicht Uebles genug, um sein Gutes zu verdunkeln. Bei dem Tode des unglücklichen Besiegten, in dem Augenblicke, wo selbst sein

Sieger Octavius gerührt ſieht, ſprechen die edlen Feinde Mäcenas und Agrippa das milde Urtheil, Fehler und Tugenden hätten gleich in ihm gewogen; ein ſeltenerer Geiſt habe nie ein menſchlich Weſen geſteuert, aber die Götter gäben uns eben einige Fehler mit, uns zu Menſchen zu machen. Anton's Unterfeldherrn wie Vendidius bezeichnen uns die Schwäche ſeines kleinlichen Ehrgeizes und ſchonen ihn. Andere ſeiner Soldaten wie Philo benennen ſchonungslos die ſchmähliche Lage des Triumvirs, der der Zigeunerin Buhle und Narr geworden. Pompejus findet und wünſcht, daß Schlaf und Schwelgerei ſeine Ehre bis zu Lethe's Betäubung begrabe. Einer ſeiner Anhänger, Canidius, fällt früh von ihm ab, der Andere Oenobarbus, verläßt ihn erſt, als ſelbſt ſein Schutzgott ihn verlaſſen hat, der Dritte, Eros, iſt ihm zum Tode getreu. So macht dieſer Mann, vielgeſtaltig und vieldeutbar wie er iſt, auf Jeden einen anderen Eindruck; es fragt ſich, auf wen er den richtigſten macht? Nicht am ungerechteſten beurtheilt ihn, der ihn am beſten kennt, ſein Feind Octavius. Er nennt ihn treffend den Inbegriff aller verführeriſchen Fehler; er läßt ſich, ungern aber nachgebend, jenen Ruhm Anton's gefallen, daß ihn Alles gut kleide: des Mannes Anſtand müſſe in Wahrheit ſelten ſein, den die niederen Vergnügungen, denen er ſich hingab, nicht beflecken ſollten. Er blickt unzufrieden aber nachſichtig auf die ſittlichen Schatten, die auf ihn fallen. Er findet aber unverzeihlich all ſein Thun, wenn er den politiſchen Beruf

ins Auge faßt, der ihm oblag. Wenn dieß den Hauptgesichtspunkt über Antonius öffnet, in sofern man ihn in Verhältniß zu seiner Stellung zur Welt sieht, so gibt dagegen in Bezug auf das Persönliche, auf den Charakter an sich selber, sonderbarerweise Antonius selbst das letzte Wort ab, in dem wir des Dichters eigenes Urtheil über ihn erkennen müssen. Und dieß ist überraschend wohlgegriffen bei dieser Natur, die der Wahrheit nicht unzugänglich war, die unwillkührlich nach außen hin Schein annahm und daher Andern anders erschien, die eben so unwillkührlich den Strahl der Erkenntniß von außen hin in sich aufnahm und, ohne es zu wollen, das Ergebniß dieser Selbsterkenntniß in verschiedenen Lagen auch äußert. Nachdem er in der ersten Scene (Akt I.) in seinem Rausche jenen Satz gesprochen hatte, daß nur die Verfeinerung des Liebesgenusses Mensch und Thier unterscheide, sagt er umgekehrt in der zweiten Scene, wo er schon zu sich gekommen, schon „aufgepflügt“ ist durch die üblen Nachrichten aus Rom, was seine ganze Genußsucht am schärfsten verdammt: wir bringen nur Unkraut hervor, wenn unser fruchtbarer Boden (quick wints) unthätig und brach liegt. Wie er sein Glück verscherzt und mit ihm all den gesunden Takt und Instinkt des Handelns verloren hat, der ihm sonst eigen war, bezeichnet er in seiner Wuth gegen Cleopatra seinen Absturz ins Elend mit eben so scharfen Worten: Wenn wir in unsern Lastern verstocken, so verblenden uns die Götter und tauchen unser klares Urtheil

in unſern eignen Schmutz, machen uns Irrthümer anbeten und lachen unſer, dieweil wir ins Verderben ſchreiten. Und endlich, da er kurz vor ſeinem Tode auf ſeine Lage blickt, vergleicht er ſich mit den abendlichen Wolkenbildern, die bald dieſe, bald jene Geſtalt dem Auge täuſchend zeigen und dann in Nichts verſchwinden. Und durch Nichts konnte mehr in Plutarch's Sinne das Urtheil über das ganze Leben dieſes Mannes, der die Welt mit ſeiner glänzenden Nichtigkeit, mit Scheingröße und Scheinherrlichkeit in tauſend wechſelnden Geſtalten erſtaunte und täuſchte, dichteriſch zuſammengefaßt werden, als mit dieſem ſprechenden Bilde.

Die Geſchichte kam Shakeſpeare darin entgegen, daß ſie ihm auf dem Gebiete der thätigen Welt keine zu überwiegende Perſönlichkeit auflegte, die auf den verweichlichten Antonius als Gegenſatz zu ſehr gedrückt hätte. Sein Octavius iſt daher eben ſo vortrefflich äſthetiſch benutzt als hiſtoriſch gegriffen. Schlegel hat mit Recht gerühmt, daß Shakeſpeare dieſen Charakter (ſchon im Julius Cäſar) vollkommen durchſchaut habe, ohne ſich durch das Glück und den Ruhm des Auguſtus irre machen zu laſſen. Wir werden für die Betriebſamkeit des politiſchen Lebens nicht allzu enthuſiaſtiſch geſtimmt durch dieſen geſetzten Diplomaten und ſeinen Sieg über den genußſüchtigen Gegner, auf den immerhin ſein phantaſtiſches Heroenſpiel und ſeine ausſchweifende Leidenſchaftlichkeit einen Glanz von Poeſie wirft. Anton's Luxus, ſeinem Müſſiggange und

Wahnwitze hat Octavius sein Glück mehr zu danken, als seinem eignen Verdienste. An intellektuellen Gaben läßt Shakespeare den Octavius selber dem Anton sich unterordnen, wenn er sagt, es habe oft an dessen Herzen das seinige Gedanken gezündet. Aber der Gebrauch, mit dem er dann diese Gaben zu Rathe hielt, stellt ihn um so vortheilhafter dem Antonius entgegen. Durch kälteres Blut gegen den Stachel der Wollust geschützt, hat er sich mit grundsätzlicher Nüchternheit auch gegen die Ueberraschungen des Weins gewaffnet, „diese Gehirnwäsche, die nur schmutziger macht." Schon diese Eigenheiten der Natur und Gewöhnung geben ihm über Anton ein natürliches Uebergewicht. Wo dieser genial leichtfertig ist, ist Octavius voll kleinlicher Sorglichkeit, wo jener müssig, schwelgerisch, unsinnig jede Staatspflicht versäumt, vernachlässigt, vergißt, ist Er ganz Gewissenhaftigkeit, Sparsamkeit, Rührigkeit, planmäßige Thätigkeit, und von wenigstens ebensoviel gemeinnützigem Interesse am Staate als von persönlichem Ehrgeiz getrieben. Er zürnt über Antonius' Leichtsinn, weil es ihm unbegreiflich und gegen seine Natur ist, wo er sich eben so sehr darüber freuen konnte, weil er ihm nützlich ist. So lang er ihn gegen Pompejus braucht, ist er rücksichtsvoll gegen ihn und sucht ihn sich ernstlich zu versöhnen und zu verbinden. Als das Zerwürfniß mit Octavius droht, vermeidet er mit schlauer Sorgfalt, sich einem Vorwurfe blos zu stellen; er könnte schriftlich beweisen, wie schwer er in den neuen Krieg ge-

zogen ward, wie ruhig und mild er in allen Briefen verfuhr. Sobald ihm aber Antonius dreifache Gelegenheit entgegen bringt, seine Familie beschimpft, den Staat verunehrt, den eignen Ruf völlig zu Grunde richtet, nun sieht er das Ziel seines autokratischen Ehrgeizes gekommen, nun opfert er die Schwester dem politischen Zwecke, entfaltet eine Thätigkeit ohne Gleichen, beseitigt den Lepidus und Pompejus, verblüfft mit seiner Eile den sonst rascheren Antonius, läßt sich nicht von falscher Ehre verleiten, dessen abenteuerliche Ausforderungen anzunehmen, sondern verfolgt den sicher gebahnten Weg seines Glückes mit vorsichtiger Umschau, obwohl mit völliger Entschlossenheit, den Antonius nun zu vertilgen und Cleopatra so tief als möglich zu demüthigen.

Die Art und Weise, wie das private Verhältniß der Liebenden an Staat und Geschichte geknüpft, wie das Stück zur Historie geworden ist, ist eben so einfach als meisterlich. An der Berührung und innigeren Beziehung Roms mit dem Oriente, der Ansteckung des frugalen Westens mit asiatischem Luxus ist der römische Staat zu Grunde gegangen, wie sein Triumvir Antonius. Shakespeare hat diese gefährliche Influenz in dem wackern Oenobarbus dargestellt. Dieß ist eine altrömische Soldatennatur, derb, dreist, von trocknem Humor, ohne Umstände und Rücksichten, gerad und wahr gegen Freund und Feind, gegen den Seeräuber Menas so gut wie gegen die Zauberin Cleopatra und seinen Feldherrn Antonius. Er hat

einfältig klugen Menſchenverſtand genug, um das ganze innere Gewebe ſeines räthſelhaften Herrn zu durchſchauen, aber vor Cleopatra's Künſten ſteht er rathlos. Der Zauber ihres Weſens ergreift ihn, ſo weit ſeine Natur dafür zugänglich iſt, wie nachher den Dolabella. Er glaubt ihre Leidenſchaft gegen Antonius aus den feinſten Theilen reiner Liebe zuſammengeſetzt; er läßt ſich von ihrer Mühſal, den Flattergeiſt feſtzuhalten, täuſchen; wie ſie den Thyreus verſichert, ſie habe ſich Antonius nur aus Zwang hingegeben, dünkt ihm dieß ernſt und wahr genug, ſeinen Herrn darüber ſelbſt zu befragen. Die Lebensweiſe des Orients iſt nun ſelbſt dieſer ſchlichten, rauhen Natur gefährlich, wie dem dafür geſchaffenen Antonius; in der Geſellſchaft von Eunuchen, von Dienern, die auf den Wink dreſſirt ſind, wie Alexas, von jenen frivolen Bajaderen, Iras und Charmion, die ihren Dienſt wie Meiſterinnen verſtehen, nimmt auch der Roheſte eine Abſchleifung an. Es wird dem derben Kriegsmann wohl auf dem ägyptiſchen Lager; er iſt doch auch ſchon wie ſein Herr zwiſchen den Weibern und den Geſchäften, zwiſchen Bleiben und Gehen in ſchwerer Wahl getheilt; reizt ihn die Liebesluſt nicht, ſo reizen ihn die Weine Aegyptens deſto mehr. Seine beſſere Römernatur iſt im Kampfe mit der innern Seuche, die ihn ergriffen hat, als Antonius' Glück von ihm weicht. Er findet, daß die Pflicht thöricht wird, die an dem Thoren feſthält, dennoch gewinnt es zuletzt die Treue über die Klugheit, und er meint mit ehr-

lichem Aushalten den Sieger ſeines Herrn zu beſiegen und einen Platz in der Geſchichte zu verdienen. Aber dann beſticht Anton's böſes Glück auch dieſen redlichen Diener; Anton ſchickt ihm ſeine Schätze nach, da er ihn verlaſſen hat; dieſe Großmuth ſchlägt den Treuen, der noch ſpät aus der langen ehrlichen Bahn gewichen war; er fühlt jetzt mit Scham, daß er in dem Buch der Geſchichte nur als Verlaſſer ſeines Herrn und als Flüchtling verzeichnet ſtehen werde, und gibt ſich ſelber den Tod.

Zu dieſem Beiſpiele des Verfalls von Roms alter Tugend kommt noch der Aufſtand des Sextus Pompejus hinzu, durch den das Stück mit ſeinen Fäden an Julius Cäſar angeknüpft wird. Unter dem Ringen der beiden Erben Cäſar's erwacht des Volkes Liebe für den todten Pompejus wieder und trägt ſich auf ſeinen Sohn über, die Unzufriedenen ſammlen ſich um Sextus, der noch einmal die Fahne der Republik aufpflanzt, wo „ein Mann nicht mehr ſein ſoll als ein Mann.“ Aber welche Menſchen erheben ſich hier für dieſe ſchöne Sache an der Stelle von Brutus und Caſſius! Der junge Pompejus, ein frankes aber unbeſonnenes Herz, das Bild eines politiſchen Leichtſinnes dem gemeſſenen Octavius gegenüber, kämpft für die Sache der Freiheit im Bunde mit Seeräubern, tollkühn, ohne Freunde. Er kann nicht warten auf das vollendete Zerwürfniß zwiſchen Octavius und Antonius, er weiß vielmehr, daß ſein Aufſtand Beide vereinigt, er denkt aber leichtfertig und dünkelhaft nur um ſo beſſer von

ſich, da er vermochte, Antonius aus ſeinem Aegypten loszureißen. Sein Vertrauen ruht auf der Wahrſagung ſeiner Hoffnung, auf dem Beſitz der See, auf der Liebe des Volkes, gerade auf allen trüglichſten Dingen der Welt! In den erſten Worten, die wir ihn ſprechen hören, zeigt er ſich weniger fromm als ſeine Seeräuber, in der letzten Handlung, in der wir ihn ſehen, weniger gottlos als ſie. Menas räth ihm, nach der geſchichtlichen Ueberlieferung, die Triumvirn bei einem Banket auf ſeinem Schiffe zu ermorden. Er möchte, daß Menas dieſe That vollbracht hätte, ohne ihn zu fragen, gefragt will er nicht, daß ſeine Ehre ſeinem Vortheil diene. Menas ſteht ihm wie Caſſius dem Brutus gegenüber mit dem Vorwurf, daß er die Mittel zum Zwecke nicht wolle. Aber welch ein Abſinken von jenem Gegenſatze zu dieſem! von jenen Republikanern zu dieſen! Wie Pompejus die Sache der Freiheit verſtand, ſo iſt er zufrieden, nicht wenn ein Mann ſo viel Mann iſt als der Andere, ſondern wenn nur Er ſo viel iſt wie dieſe Mächtigſten! Und indem er mit halbneidiſchen Blicken nach Antonius' Genüſſen im Oſten ſchielt, indem er die Männer, die ihn mit einem Theilchen ihrer Herrſchaft abfinden, bei ſich bewirthet, zeigt er ganz, wie geſchickt auch Er in die Schlemmerei und die wüſten Sitten eingeht, die Rom zu Grunde gerichtet haben. Es gibt nichts Bewundernswertheres als die geſchichtliche Symbolik dieſer Gelagſcene! Da wird die ſchmächtige dritte Weltſäule, Lepidus, zuerſt weggetragen; ſie hatten ihm „Almoſen-

trank" gegeben, d. h. den Theil Wein, den man einem Andern abtrinkt, um ihn zu erleichtern, worin Warburton eine treffende Satyre fand auf seine Aufnahme ins Triumvirat, um den Neid von den Andern abzulenken. Daneben ertränken sich Antonius und Oenobarbus die Sinne im Wein und führen ägyptische Bachanale auf. Und auf der andern Seite verscherzt im heitern ehrlichen Muthe Pompejus sein Glück. Dazwischen steht Octavius beobachtend, ohne das frohe Spiel zu verderben; auch er spaltet schon die Worte, aber sein Geist ist hell und seine Sinne nüchtern, und er moralisirt: Unser ernstes Geschäft zürnt über diesen Leichtsinn!

Coriolanus.

Univ.-Bibl. München

Wir haben keinen sichern, äußeren Anhalt, das Datum von Coriolan zu bestimmen, nur der Styl und einige wenige Ausdrücke und Stellen, die an gleichzeitige Stücke erinnern, können zu Vermuthungen anleiten und diese vereinigen sich bei fast Allen, das Stück um das Jahr 1610 zu setzen.

Die Freude an dem römischen Staate, auf dessen gewaltige Laufbahn Shakespeare in diesem Stücke wie in dem stolzen Wohlgefallen eines Angehörigen hinsieht, scheint den Dichter bestimmt zu haben, nach der Ausführung des Antonius noch einmal in die schöneren Tage der ersten Kriegsgröße dieses Volkes zurückzugreifen und einen erhabneren Gegenstand aus seiner Geschichte zu behandeln. Wie er uns im Antonius die Kaiserzeit mit ihren Ausartungen dargestellt, im Cäsar den Kampf der Republik mit der Monarchie gezeigt hatte, so führt er im Coriolan innerhalb der Republik den Streit des aristokratischen und de-

mokratiſchen Elementes vor. Das Ringen beider Gewalten, der tribuniſchen und conſulariſchen, der plebejiſchen und patriziſchen, des Senats und des Volkes erfüllt das ganze Stück; die Klagen und Vorwürfe, die zwiſchen Regierten und Regierenden, zwiſchen den Leuten der Aemter und Privilegien und denen der Laſten und der Leiſtungen herkömmlich ſind, werden in gleicher Wage gegeneinander gewogen. In der Natur dieſer beiden Kräfte wird überall ihr Gegenſatz begründet gezeigt; aus dem Unverſtande, aus der Unbilligkeit, aus der Schroffheit des Gegenſatzes wird die Unverſöhnlichkeit zwiſchen Beiden als die nothwendige Folge hergeleitet. Der Unbeſtändigkeit, dem Nachgeben gegen jeden flüchtigen Eindruck im Volke ſteht der Starrſinn, die Einſeitigkeit, der Trotz, das Abſchließen gegen alle noch ſo mächtigen Eindrücke in dem Vertreter der Ariſtokratie entgegen, der Ehrloſigkeit dort die maaßloſe Ehrſucht hier, dem neidiſchen Haſſe die ſtolze Verachtung, dem flüchtigen Rauſch der Vergeltungsſucht die tiefe Rachbegierde, der oberflächlichen Reue der nachtragende Groll. Die Unverträglichkeit der höheren und ſtärkeren Natur mit der ſchwächeren und geringeren iſt geſchildert, die unausbleiblich iſt, wenn dort nicht weiſe Beſcheidenheit ſich herabläßt und hier nicht anerkennende Würdigung des Verdienſtes emporhebt. Die Gegenſätze und Gegenwirkungen dieſer beiden politiſchen Stände und Kräfte ſind ſo eindringlich in unſerm Stücke behandelt, daß man gewöhnlich eben dieſen Kampf des ariſtokratiſchen und demokra-

tiſchen Prinzipes als die Seele deſſelben angeſehen hat, ſo daß hier der leitende Gedanke des Dichters ein rein politiſcher geweſen wäre. Allein uns ſchien es immer, daß die drei römiſchen Stücke gerade durch die Steigerung der Hiſtorie zum freien Drama, durch die Vermählung des politiſchen Gedankens mit einem moraliſchen, die Miſchung des hiſtoriſchen mit dem pſychologiſchen Werthe ſo hoch in der allgemeinen Schätzung ſtänden. Wir würden glauben, jene politiſchen Momente ſeien weſentlich der Materie einwohnend und bildeten mit ihr nur den allgemeinen Grund und Boden, auf dem der eigentliche Mittelpunkt des Stückes erſt geſucht werden müſſe. Das innere Verhältniß der drei Stücke und ihrer Aufgaben zu einander wird dieß ſchnell in helleres Licht ſetzen. Im Cäſar war der politiſche Gegenſtand der Kampf der Republik mit der Monarchie; innerhalb dieſes allgemeinen Gegenſtandes der großen geſchichtlichen Handlung feſſelte uns aber doch als Kern der eigentlichen dramatiſchen Handlung der ſcharfe Zwieſpalt zwiſchen einer politiſchen und einer ſittlichen Pflicht, in die der Held des Stückes verſetzt war. In Antonius iſt das geſchichtliche Thema der Kampf des römiſchen Thatengeiſtes mit dem Einfluß orientaliſcher Verweichlichung, und hier, kann man ſagen, fiel der politiſche mit dem ſittlichen Mittelpunkte zuſammen; Anton's individuelle Schwankung zwiſchen dem thätigen Weltberufe und der ſinnlichen Genußſucht iſt das erſte Hauptſymptom der gleichen Lage, in der ſich die ganze Zeit be-

fand. Im Coriolan iſt die politiſche Grundlage der Kampf zwiſchen ariſtokratiſchen und demokratiſchen Elementen; in dieſem Kampfe findet ſich der Held auf den Punkt geſtellt, zwiſchen der Liebe zum Vaterlande und einem ſelbſtſüchtigen Haſſe zu wählen. Brutus löſte ſeine Freundſchaft mit Cäſar, dem vermutheten Feind des Vaterlandes, auf, aus größerer Freundſchaft zum Vaterlande, politiſch ſo edel als ſittlich verirrt; Antonius löſt Freundſchaften, die dem Vaterlande nützlich, und knüpft andere, die ihm ſchädlich waren, in beidem politiſch und ſittlich gleich leicht und fahrläſſig; Coriolan löſt eine Feindſchaft mit dem Feinde ſeines Volkes zu des Vaterlands Verderben, politiſch wie ſittlich in Selbſtſucht erſtarrt. Die Charakterformen, die ſich in dieſen Lagen zu entſcheiden haben, und die vorſchlagenden Eigenſchaften in ihnen, kraft welcher ſie ſich ſo oder ſo entſcheiden, dieß iſt überall der eigentliche Mittelpunkt, auf den der Dichter hinarbeitet, und ſein leitender Gedanke iſt auch hier, wie wir überall darthun, ſittlich pſychologiſcher Natur. In Brutus bei ſeiner wahrhaft ſchwierigen Wahl entſcheidet die grundſätzliche Feſtigkeit und Ehrenhaftigkeit eines ächt männlichen Gemüths; in Antonius bei einer Wahl, die keine Wahl ſein ſollte, im ſcharfen Gegenſatz zu Brutus die unmännliche Unbefeſtigtheit und Ehrvergeſſenheit eines weibgewordenen Schwelgers; bei Coriolan wieder in einem doppelten Gegenſatze zu Beiden der überhobene Stolz und die großartige Ehrſucht eines männiſchen Charakters, in dem ſich das

Uebermaaß des Selbstgefühls unnatürlich bis zu starrsinniger Unbeugsamkeit schraubt, die sich selber die Spitze abbricht. In Brutus kam der edelste Bürger mit dem edelsten Menschen in Widerstreit, in Antonius hat der sinnliche Mensch über den zur That berufenen Bürger seine Triumphe gefeiert, in Coriolan ist der empfindende Mensch und der gute Bürger gleichmäßig unterdrückt unter einem durch Stolz überspannten Heroenthum. Einem Heroenthum, sagen wir, weil die Körper- und Charaktereigenschaften Coriolans in der That, nach der Natur einer Heroenzeit, über die gewöhnliche menschliche Größe hinauswachsen; einem überspannten Heroenthum, fügten wir zu, weil, gegen die ähnlichen Darstellungen ähnlicher Verhältnisse aus Heroenzeitaltern selbst gehalten, diese hier an Gewalt der Leidenschaft noch hervorragt. Die in ähnlichem Trotze und Starrsinn zürnenden Meleager und Achill bei Homer erweichen schon, da sie das Feuer in die befreundete Stadt oder Schiffe tragen sehen, Coriolan will selber die Brände in seine Vaterstadt schleudern. Oder sollen wir dieß lieber so auffassen, daß wir sagen: hier habe Shakespeare nicht seinen Helden wie den Antonius in die sanfteren Umrisse griechischer Vorbilder umgearbeitet, sondern ihm die Starrheit der römischen Heroenzeit gelassen, wie er sie bei Plutarch vorfand.

Selbst wenn wir von unserer Weise, nach einer sittlichen Grundanschauung in jedem von Shakespeare's Dramen zu suchen, ganz ablassen, so ist es durchaus nicht

gleichgültig für die Beurtheilung dieſes Stückes, ob wir jenen politiſchen oder dieſen pſychologiſchen Gedanken zur Grundlage der Betrachtung nehmen. Faßt man die politiſchen Kämpfe jener beiden Stände als die Hauptſache ins Auge, ſo wird man leicht zu Fehlurtheilen kommen. Um nur Eines hervorzuheben. Man ſieht dann Coriolan, als den Hauptvertreter der Ariſtokratie, im Hauptgegenſatze gegen das Volk und die Tribunen; man wird dann ganz natürlich auf die Anſicht gebracht, die Hazlitt ausgeſprochen hat, Shakeſpeare habe eine Neigung zu der willkührlichen Seite der Frage, zu dem ariſtokratiſchen Prinzip gehabt; er weile nicht in dem Maaße auf den Wahrheiten, die er vom Adel, wie auf denen, die er von dem Volke ſage. Hazlitt hat vortreffliche Sätze hinzugefügt, um ſogar die Natürlichkeit und Nothwendigkeit dieſer Vorneigung in dem Dichter darzuthun. Er zeigte, daß die dichteriſche Phantaſie eine übertreibende, ausſchließende, ariſtokratiſche Kraft, das Prinzip der Poeſie ein durchaus allem Gleichmachen entgegengeſetztes Prinzip iſt, daß der Löwe, der in eine Heerde Schafe fällt, ein weit poetiſcherer Gegenſtand iſt als die Heerde, daß wir den ſtolzen Selbſtwilligen mehr bewundern, als die kleinmüthige Menge die ſich vor ihm beugt, den Unterdrücker mehr als den Unterdrückten. Dieß Alles iſt ſehr wahr und ſcheint in der Anwendung auf Coriolan noch mehr Wahrheit zu gewinnen. Aber Shakeſpeare's ſo eng mit der Sittlichkeit verſchwiſterte Dichtung, ſeine Einbildungskraft mit dem

gesunden Verstande in so innigem Bunde, seine Ideale so voll realer Wahrheit schien uns immer gerade das so auszuzeichnen vor aller anderen Poesie, daß da nichts ausschließendes ist, daß Unbefangenheit und Partheilosigkeit eines der vorschlagendsten Kennzeichen dieser Dichtung und dieses Dichters ist, daß, wenn die Einbildungskraft auch bei ihm „nach Effekt sucht, von Gegensätzen lebt und eine Mitte nicht zuläßt", doch eben in der Stellung, Zeichnung, Färbung der jedesmaligen noch so hoch getriebenen poetischen Gegensätze für die sittliche Beurtheilung immer die goldene Mitte jener Unbefangenheit heraustritt, die das köstliche Vorrecht des wahren Weisen ist. Shakespeare hat den Mann der Freiheit, den Brutus, ja selbst den derberen Meister der Revolution, den Cassius, weit edler und mit weit mehr Liebe geschildert, als den Mann der Aristokratie, den Coriolan. Man wird zugeben, daß von dem Beispiele des Brutus viele begeisterte Freunde der Volkssache gewonnen werden, bis von dem des Coriolan dem Aristokratismus Einer zufallen würde. Wenn man Coriolan nicht blos im Gegensatze gegen die Menge sieht, sondern wenn man seinen Charakter in sich selber und mit sich selber wiegt, so muß man nach der genauesten Erwägung sagen, daß hier der fleischgewordene Aristokratismus von seinen erhabensten und gehässigsten Seiten mit jener stets gleichen Unpartheilichkeit geschildert ist, die Shakespeare's Natur kaum hätte verleugnen können. So ist nicht das Volk geschildert, wird man einwenden.

Allein auch auf den Adel als Maſſe hat der Dichter zuletzt eben ſo wenig ein günſtiges Licht in unſerem Stücke fallen laſſen; denn es liegt in der Natur der Sache, daß eine Menge nie mit Einem in Parallele geſetzt werden kann, der ein Gegenſtand dichteriſcher Darſtellung werden ſoll, der gerade deshalb ein Einziger, ein Ausgezeichneter vor den Vielen ſein muß. Aber, kann man ſagen, ſo unpartheiiſch ſind auch nicht die Vertreter des Volks, die Tribunen geſchildert. Wo aber wäre das dichteriſche Ebenmaaß geblieben, wenn Shakeſpeare dieſe hätte hervorheben wollen? wo die Wahrheit, wenn er eine neue tumultuariſch geſchaffene Gewalt hätte in weiſer Würde und Energie darſtellen wollen? wo der Antheil an ſeinem Helden, wenn er ihm einen Marcus Brutus im Tribunat gegenübergeſtellt hätte? In dem Maaße, in dem er für die Tribunen gefeſſelt hätte, wäre Coriolan aus all unſerem Antheil geſunken, denn er hat ſchon ſo genug an der eigenen Laſt des Herabziehenden zu tragen.

Sieht man genau zu, ſo könnte man nicht einmal ſagen, daß das Volk hier gar ſo ſchlimm geſchildert wäre. Man hat dabei genau zu unterſcheiden, wie es ſich ſelber handelnd darſtellt und wie es von den Spöttern und Verächtern des Volkes in Worten dargeſtellt wird; leicht möchte man dann finden, daß die Maſſen im Julius Cäſar viel ſchlimmer erſcheinen, als die im Coriolan. Die Natur der Zeiten iſt hierin ſehr fein berückſichtigt. Im Antonius, wo das Volk nichts mehr gilt, ſpielt es auch

nicht mehr mit; im Cäsar, wo seine Ausartung die Republik zerfallen ließ, zeigt es sich in seiner ganzen Schwäche; im Coriolan, wo es den Staatslauf Roms hemmen, aber nicht aufhalten kann, erscheint es mit besseren und schlimmeren Eigenschaften gleichmäßig ausgestattet. Man muß zugeben, geschmeichelt ist der Menge auch hier nicht; allein die Lauchesser Roms und die Knoblauchesser Englands sind doch auch immer nicht allein ihres Athems, sondern auch ihrer Sitten wegen, in alter und neuer Zeit, gleich beurtheilt worden, und die allgemeine Schätzung wird von der bei Shakespeare schwerlich jemals bedeutend abweichen. Es ist wahr, die Massen werden hier nicht allein von Coriolan unbeständig und wankelmüthig gescholten, sie selber machen ihn auch thatsächlich bei dem Wahlakte ihre Veränderlichkeit erfahren. Menenius sagt es nicht allein, daß ihr Unverstand sie in ihrem Elend dahin treibt, wo sie noch größeres finden müssen, sondern wir finden sie in Wahrheit auf diesem Wege, und ihre Führer gehen ihnen voran in dem populären Unsinne, den wir in unseren Tagen so oft erlebt haben, daß man nicht glaubt und dem Volke vorenthält, was unbequem ist, und daß man Den peitschen läßt, der unwillkommene Wahrheit bringt. Es ist wahr, nicht allein mit Worten wird ihnen die Ungerechtigkeit vorgeworfen, daß sie dem Regiment Schuld geben, was vielleicht der Himmel verschuldet hat, daß sie der Gerechtigkeit fluchen, die den Verbrecher trifft und die Größe dagegen mit Haß verfolgen; wir selber sehen sie

auch handelnd bald lieben, bald haſſen ohne Grund und, wie es in bewegter Zeit überall geſchieht, die aufregenden Gemeinplätze herumtragen, die viel Schein und wenig Wahrheit haben. Coriolan verachtet alle „That und Fähigkeit“ des Volkes, das Haaſen liefert, wo man Löwen erwartet, aber auch in Wirklichkeit hat uns der Dichter ſeine Feigheit und Plünderungsſucht ſehen laſſen. Dem entgegen muß man nur nicht, unbillig wie Coriolanus ſelber, überſehen, daß Shakeſpeare auch jene Beſſeren und Tapferen aus dem Volke vorgeführt, die, als der Feldherr Freiwillige aufruft, in ganzer Mannſchaft ihm folgen, zu ſeiner eigenen Freude und Exaltation. Man muß nicht überſehen, daß die Anerkennung des Verdienſtes in Coriolan die ganze Volksmaſſe durchdringt, daß der Eifer dem Sieger bewundernd zuzujauchzen allgemein iſt, daß ſein Anhang im Volke groß erſcheint, daß ſelbſt das bearbeitete, aufgeſtiftete Volk ihm zugeſteht, er ſei nicht habſüchtig, er ſei nicht mehr ſtolz als tapfer, daß ſie ei ſeinem Hochmuthe die Gewalt ſeiner Natur billig in Anſchlag bringen, daß ſie bekennen, die Macht ſeines Verdienſtes gehe über ihre Macht, ihm die höchſten Ehrenzu weigern. Menenius meinte, wenn der Adel ſie nicht in Furcht hielte, würden ſie ſich ſelbſt zerreißen, aber ſie geben doch auch ſchon der Weisheit ſeines Apologs nach, vor der die ihrige ſtockt. Coriolan's Freunde erwarteten, das ſich ſelbſt überlaſſene Volk werde ſich nach deſſen Entfernung unter ſich ſelber aufreiben, aber es herrſcht zu ihrer Enttäuſchun

Friede und Eintracht. Wenn Wankelmuth jeder Volksmenge zu aller Zeit eigen sein wird, so liegt doch in diesem Fehler auch eine gute Seite, die dem starren Eigensinn des Aristokraten gerade entgegengesetzt ist; die Menge ist durch diese Eigenschaft eine handliche Masse, die ein Weiser, wie Menenius, mit Leichtigkeit stimmen kann; ist sie leicht zu erhitzen, so ist sie auch leicht wieder gut zu machen und diese Eigenschaft der freigebigen Verzeihung muß auch Menenius selbst seinem Volke nachrühmen. Ist das Volk auffässig gegen Coriolan, so ist es entschuldigt durch dessen Gleichgültigkeit und vornehme Verachtung, ja mehr durch den Trotz und die Feindseligkeit, mit der der Stolze absichtlich seinen Haß herausfordert.

Hier sind in der That die guten und schlechten Eigenschaften einer Menge nach der Wahrheit und selbst nach der Billigkeit abgewogen. Wollte man aber des Dichters Schätzung des demokratischen und aristokratischen Prinzips ausmitteln, so müßte man, wie wir andeuteten, die höchsten Vertreter beider Prinzipien, den Coriolan mit Brutus und Cassius vergleichen, nicht jene Menge mit Coriolan, der über sie, ja über die höchsten Spitzen der Aristokratie selber, als ein Unvergleichlicher, als ein Heros hervorzuragen von dem Dichter ausdrücklich und nach den Anleitungen der Geschichte bestimmt ist. Man würde diesen Charakter mit Marlowe's übersteigerten Helden vergleichen, wenn die Ueberspannung bei Shakespeare so für ächte Natur gegeben wäre und so in gutem Glauben

die Bewunderung in Anſpruch nehmen ſollte, wie es bei den ähnlichen Zeichnungen jener älteren Dichterſchule der Fall iſt, während bei ihm umgekehrt dieſe Ueberſteigerung der Natur als etwas Unnatürliches in ſich ſelber zuſammenbricht und ein ſehr gemiſchtes Gefühl in dem Beobachter zurückläßt. Der Dichter hat Alles aufgeboten, um die ſtolze Ausnahmsgröße in ſeinem Helden möglich zu machen. Er hat ihm eine Mutter gegeben, die, von Vaterlandsliebe durchglüht, des Gatten früh beraubt, all ihren Stolz, ihre Kraft und ihre Liebe daran geſetzt hat, in dem Einen früh ausgezeichneten Sohne dem Vaterlande den erſten Helden und Lenker zu erziehen. Es iſt kein anziehendes, aber ein großes Weib, dieſe Volumnia, die ihr männiſches Weſen für einen ehrenden Zug hält, die zu ſagen pflegte, wenn ſie Herkules' Weib geweſen, würde ſie ihm ſechs ſeiner Arbeiten abgenommen haben. Sie hat den Sohn früh „wie eine Henne in den Krieg gelockt"; wenn ſie ſein Weib wäre, würde ſie ihn lieber auf dem Weg der Ehre abweſend wiſſen, als ſeine Liebe zu Hauſe genießen; ſie weiß ſeine Wunden auswendig und noch im hohen Alter ſchwärmt ſie in der frohen Vorſtellung ſeiner Schlachtkämpfe und ſeiner Heimkehr mit blutender Stirne. Mit hoher Befriedigung darf ſie ſich und ihm ſagen: kein Sohn verdanke ſeiner Mutter mehr, als Er ihr. Nie hatte ſie ihn eine Stunde aus dem Auge gelaſſen; ſie zog ihn auf in und zu Gefahren und Ehrſucht; ſie lehrte ihn früh, daß das Unglück erſt den Muth

erprobe; ſie wollte lieber elf Söhne im Kampfe verlieren, als Einen in Wolluſt faulen ſehen; ſie kann daher behaupten, Coriolan habe ſeine Tapferkeit von ihr geſaugt und mit Stolz blickt ſie auf den gelungenen Bau ihrer kühnſten Einbildung hin. Dieſen Stolz hat ſie dem Sohne eben ſo vererbt, obwohl ſie das verredet, und in gewiſſer Weiſe auch verreden kann. Ihr Stolz auf den Sohn ward in ihm Stolz auf ſich ſelber; von ihr wie von den Freunden des Hauſes vergöttert, zog Coriolan unter dieſer feinſten Schmeichelei der aufrichtigſten Pfleger und Freunde das angeborene und angezogene Selbſtgefühl in ſich groß zu hochblickendem Hochmuth. Auch zu der Verachtung der Menge gab ihm die Mutter die erſte Anleitung; er war ſchon ein Feind des Volkes in früher Jugend, da er noch in keinen Zuſammenſtoß mit ihm gerathen war. Volumnia erzog den Sohn aus der Ueberzeugung, daß der Menſch nur ein Bild ſei, wenn ihn Ruhm nicht belebe; zu der Thätigkeit des Kriegs und Staatslebens iſt Coriolan daher im großen Gegenſatze gegen Antonius inſtinktmäßig hingezogen; er „lohnt ſeine Thaten damit, daß er ſie thut“; er iſt „zufrieden, die Zeit zu verbringen, nur um ſie zu enden“; ihm iſt es das Bild von einer ganz undenkbaren Sache, daß Er in der Sonne ſitze und ſich den Kopf kraueln laſſe, wenn zum Angriff geblaſen wird. So iſt er zur Erhebung über das Gewöhnliche und Gemeine von früh auf angehalten, „er hat,“ ſagt Volumnia, „die feinſten Züge der Ehre angeſtrebt, um die Eigenſchaften der Göt-

ter nachzuahmen". Dieſe geſpannten Anforderungen an ſich und an Alle, aus Stolz entſprungen und größern Stolz erzeugend, machten ihn mit der Zeit Allen unbequem und ſich ſelber verderblich, weil mit ihnen jede ſchlimme wie jede gute Eigenſchaft zu einer Höhe wuchs, die ſich gleichſam ſelber nicht trug; er ſtrebte nach einem Verdienſte, das „in ſeinem eigenen Uebermaaße erſtickte". Kein eitler Ehrenſchwindel treibt ihn nach einem eitlen Ruhme; er will der Erſte ſein, nicht ſcheinen; er iſt von dieſer Seite der Ariſtokrat in dem einfachen und erhabenen Verſtande des Wortes; ihm liegt nichts am Namen und an der Würde, ſondern Alles, wie es dem wahren Stolze gemäß iſt, am ächten Verdienſte; ihm würde es nicht genügen, wie jenem Cäſar, lieber am kleinſten Orte der Welt der Erſte, als am größten der Zweite zu ſein; er will, nicht der Erſte an Würde, aber der Größte an Thaten auf dem ganzen Erdkreiſe ſein.

Was bewog Shakeſpeare, dem Helden dieſes Stückes dieſe ganz eigentlich übermenſchliche, halbgöttliche Größe beizulegen? Die Geſchichtsfabel legte dem Dichter eine Kataſtrophe der ſeltenſten Art auf. Coriolan bekämpft nach ſeiner Verbannung das Vaterland, für das er ſich früher in den angeſtrengteſten Schlachten, ohne nur nach Lohn zu verlangen, geſchlagen hatte, in kalter, gefühlloſer Rachſucht, mit ſeinem ärgſten Feinde im Bunde; dann plötzlich gibt er dieſe Rache unter gewiſſer Gefährdung des eigenen Lebens auf die Bitten ſeiner Mutter auf. Dieſe

widersprechendsten Züge glaubte Shakespeare nur unter der Bedingung in Einem Menschen zusammen legen zu dürfen, daß dieser Mensch durch Natur und Erziehung Tugenden und Fehler in sich zu lauter Extremen gesteigert habe, wodurch der Umschlag seiner verschiedensten Eigenschaften in ihr Gegentheil natürlich werde. Dieß ist mit einem Geschick und einer Feinheit durchgeführt, die man hinter den scheinbar groben Strichen dieser Zeichnung kaum ahnen würde.

Zuerst seine ungemessene Ruhmsucht, die sich ihre Befriedigung in dem heroischen Zeitalter nur in dem Preise der höchsten Tapferkeit suchen kann. Ist Tapferkeit die erste Tugend, heißt es von ihm, so ist diesem Manne keiner in der Welt gleich. Dafür sah Coriolan die Tapferkeit an. Nirgends ist sein ganzes Wesen so überreizt, wie in der Kriegsthätigkeit; nicht seine Streiche allein, auch seine Stimme ist dann schrecklich und furchtbar seine Blicke. Keinen läßt er auf diesem Felde neben sich gelten, es müßte denn der alte Titus Lartius sein, der in Krücken fechtend seinem Ruhme nicht mehr schaden wird. Nur Einen kennt er, der ihm den Preis der Tapferkeit streitig macht, Tullus Aufidius; gegen ihn ist sein Ehrgeiz bis zum Neide gesteigert. Wenn er nicht er selbst wäre, wünschte Coriolan Aufidius zu sein. Er sündige, gesteht er selbst, indem er seinen Adel beneide. Wenn die ganze Welt im Kriege wäre, sagt er, und Er auf Aufidius Seite, er würde abfallen, um gegen ihn zu sein! Wie

ſein iſt in dieſer Aeußerung ſchon auf Coriolan's Tapferkeit, auf dieſe glänzendſte Seite, ein höchſt charakteriſtiſcher Makel geworfen! Er verräth ſchon in dieſen Worten, daß ihm ſein perſönlicher Ruhm wichtiger iſt, als eine Parthei, als eine Sache, als ein Vaterland; er würde als Söldner ſeines Ehrgeizes gegen Aufidius fechten, gleichgültig auf welcher Seite! Es iſt nicht dieſer Zug allein, der Coriolan's Ruhmſucht in einem zweideutigen Lichte erſcheinen läßt. Wir können ſie beobachten, wie ſie heldenmüthig geſteigert erſcheint zu einer wahrhaft erhabenen Verachtung des Gegners und der Gefahr, und dann wieder, wie ſie ſtill verſchleiert zu einer ſehr kalten und klugen Berechnung greift, in ihren Mitteln alſo neben den größten auch die kleinen nicht verſchmäht. Er trifft verwundet mit Aufidius zuſammen, er verleugnet ſeine Wunde, um ſich als einen heilen und ganzen Gegner darzuſtellen, das Blut, das ihn beflecke, ſei Volskiſches Blut von Aufidius' erſchlagenen Landsleuten; er reizt alſo tollkühn den ſtarken Feind gegen ſich, den Verwundeten, zu Rache und zur äußerſten Anſtrengung zugleich. Daneben ſteht dann der andere Zug, daß er in dem Feldzuge ſich unter Cominius ſtellt, ſicher des Ruhmes, der ſich einmal ihm anzuhängen pflegt, aber auch klug genug vorherſehend, daß die begangenen Fehler ſo auf Cominius fallen und ſeinen Ruhm nur vergrößern würden.

Neben ſeiner kriegeriſchen Tugend betrachten wir ſeine politiſchen Eigenſchaften. Daß ein Mann von dieſer Na-

tur und Erziehung ein Aristokrat aus Grundsatz sein würde, wenn er es auch nicht von Geburt wäre, begreift sich von selbst. Er will von der Vertretung des Volkes im Tribunate nichts wissen, er stemmt sich gegen jede Neuerung, die des Senats alleinige Staatsleitung gefährdet; er eifert gegen jedes Zugeständniß als gegen einen Beweis von Schwäche und gegen eine muthwillige Aussaat der Empörung; er hat die Ueberzeugung, daß, wo zwei Gewalten gemeinsam herrschen, ohne daß Eine die Vorhand hat, Verwirrung eindringt zwischen beider Zwiespalt und eine durch die andere stürzt. Mit diesem streng aristokratischen Grundsatze würde er aber wie ein weiser Staatsmann regiert haben, wenn man seiner Natur Rücksicht getragen und ihn ruhig hätte gewähren lassen. Der Dichter hat ihm den Staatsverstand und die höhere politische Einsicht geliehen, die aristokratischen Körpern eigen zu sein pflegt, dazu die Unbescholtenheit des privaten Charakters. Er bringt zum Staatsmanne die erste Eigenschaft mit, die Uneigennützigkeit; daß er nicht habsüchtig sei, muß ihm selbst das Volk bezeugen; er nimmt im Kriege keinen Theil der Beute mehr als jeder Andere. Er würde nicht unentgeltliches Korn unter aufrührerische Haufen vertheilen, aber er würde auch das Volk nie schinden; er wäre von dieser Seite, so lange er nicht gereizt würde, dem Volke gegenüber „ein Bär", wie Menenius sagt, „der wie ein Lamm lebt". Sodann wäre er frei von jedem kleinlichen und in sich sträflichen Ehrgeize. Wie herrisch er ist, nie würde

er nach tyrannischer Gewalt streben, die verleumderischen Tribunen selbst können nicht hoffen, einem Vorwurf dieser Art Glauben zu schaffen. Wie er nicht aus der aristokratischen Sphäre herabtreten würde, so auch nicht darüber hinaus. Wie eifersüchtig er auf wahre Ehre und wahre Vorzüge ist, die äußeren Ehrenstellen sind ihm gleichgültig. Er macht sich den Weg zur Ehre nicht leicht, wie die Volksschmeichler, er strebt dahin durch die Mühsalen des wirklichen Verdienstes. Das Consulat würde er für sich nicht begehren, so wenig wie die Oberfeldherrnstelle. Auch hier mag sich Klugheit mit Bescheidung, und Bescheidung selbst mit Anspruch mischen; er fühlt sich, daß er das Consulat verdient, er will aber die gewöhnlichen Mittel der Erwerbung nicht brauchen, er will lieber des Volkes Sclave sein auf seine Weise, als herrschen unter ihnen auf die ihrige. Da er aber, mehr auf Betrieb seiner Freunde und Mutter, sich einmal um das Consulat beworben hat, dann liegt es ihm am Herzen, als eine Ehrensache, für seine Verdienste diesen Lohn auch durchzusetzen. Ist in diesen Zügen also sein Aristokratismus frei von Eigennutz und kleinlicher Stellensucht, so ist er es auch von kleinlichem Conservatismus, dem gemeinen Grundsatze dieser politischen Klasse. Er fürchtet sich nicht vor Revolutionen und einschneidenden Mitteln, wo er im Zorn einen Partheizweck zu verfolgen hat; er würde aber auch in Ruhe und bei Muße zur Ueberlegung sich nicht bedenken, eine lebensgefährliche Arznei anzuwenden bei einem Staatsgebrechen,

das ſonſt ſicheren Tod bringen würde. Er ſpricht in der ruhigſten Stimmung den trefflichen, dem kleinlichen Erhaltungsprinzip feindlichen Grundſatz aus: daß, wenn wir in allen Dingen auf der Gewohnheit haften, der Staub des Alters nie hinweggefegt und berghoher Irrthum ſo angehäuft werden würde, daß die Wahrheit ihn niemals überragte. Mit ſolchen Grundſätzen würde Coriolan ein vorzüglicher Staatsmann geweſen ſein, wenn er den Zauber ſeiner Ueberlegenheit überall benutzen wollte, das Volk im Guten zum Guten zu lenken. So lehrt es ihn ſeine Mutter. Im Kriege läßt er es gelten, Klugheit und Politik mit Ehre zu verbinden, das ſoll er auch im Staate; ſie mag ſein herriſches Weſen leiden, er könne, ſagt ſie, darin nie zu edel ſein, aber wenn die Noth gebietet, wenn Glück und Freunde auf dem Spiele ſtehen, ſoll er das ſtolze Herz auch einmal bezähmen und den Mund allein reden laſſen; ſie hat, ſagt ſie, ein Herz, ſo wenig lenkſam wie ſeines, aber dabei einen Kopf, der den Gebrauch ihres Zornes beſſer zum Vortheil zu lenken verſteht; das ſoll er lernen. Auch verſteht er es zu Noth, in neuen Verhältniſſen, wo ihn die Unverträglichkeit ſeiner Natur noch nicht in Verwickelungen gebracht hat, wo große Zwecke ihn klug und vorſichtig machen. Als er ſich bei den Antiaten den Boden bereiten muß, wie iſt er da gleich in Aller Liebe und Schätzung! Die Senatoren ſtehen baarhaupt vor ihm, Aufidius theilt mit ihm ſeine Gewalt und untergibt ſich ſeinem Anſehen, die Krieger

folgen ihm in den Kampf wie Knaben Schmetterlinge verfolgen, er iſt ihr Gott! Aber all dieſe Eigenſchaften gehen plötzlich in ihm verloren, wenn er gereizt wird, wenn er Widerſtand erfährt, und vollends von Denen, die er verachtet. Wenn das Volk in Hungersnoth ſich empört, will er Leichenberge häufen; wenn er bei ſeiner Conſulswahl von ſeiner Unbeſtändigkeit und von den Ränken der Tribunen leiden ſoll, nun empört er ſich über das gebieteriſche Soll der Volksführer, da ſein herriſcher Wille doch nie den kleinſten Widerſpruch duldete; nun will er mit Gewalt das Volk ſeiner Stimme berauben und ſtiftet gegen die, die er Rebellen nennt, ſelber Empörung an. Dann entfahren ihm die Benennungen des Volkes mit Hydra, Kannibalen, Hunden, die ſeines Herzens Sinn verrathen, und jene grellen Sätze des ariſtokratiſchen Starrſinnes und Dünkels, daß ſeine Parthei und Stand mit Recht das Volk verachte und das Volk dagegen ſie grundlos ſchmähe. Jedes Maaß und jede Billigkeit, jede weiſe Beurtheilung von Mengen und Menſchen, jede Erwägung, daß der Staat am Ende doch nur aus dem Volke beſteht, und daß man die nicht entwürdigen und erniedrigen, ſondern emporheben ſoll, mit denen man doch für alle Staatszwecke wirken muß, alle die Beſonnenheit und Weisheit, die die größten Staatseigenſchaften erſt durch ihre Anwendung wahrhaft groß macht, iſt dann in dem eigenwilligen Coriolan vollkommen ausgeſtrichen.

Wurzelt der kriegeriſche Ehrgeiz und der ariſtokratiſche

Herrscheranspruch Coriolan's in seinen großen, stolz überhobenen Forderungen, die er an sich macht, in den großen Begriffen, die er von sich hat, in den großen Verdiensten und der guten Meinung, die er in sich weiß, so wurzelt eben da auch diese Leidenschaftlichkeit, in die er sich so verliert. Zu hochfahrender Art erzogen, an keinen Widerspruch gewöhnt, kann er auch keinen ertragen; er selbst aber setzt in Widerspruch einen Ruhm. Die so vom Glück verzogen überall als Sieger auftreten, die pflegen am seltensten, zwar Herr über Alle, ihrer selber Herr und ihres Glückes Meister zu sein. Coriolan zu kreuzen, ist das Mittel ihn zu erhitzen; ist er erst erhitzt, so kann er sich nicht wieder fassen; ist er zornig, heißt es, so vergißt er, daß er je den Namen des Todes hörte; gereizt würde er selbst die Götter verhöhnen und den keuschen Mond verspotten. Wenn es die Tribunen auf sein Verderben anlegen, so suchen sie ihn daher in Zorn zu setzen und zu machen, daß nicht seine Zunge, sondern sein Herz rede. In der vortrefflichen Scene seiner Verbannung (III, 3) erfolgt der Ausbruch, den sie wünschen, in einer großen und gewaltigen Weise. Es ist ein Meisterzug der Charakteristik, daß Coriolan, immer Einer und Derselbe, immer auf das Aeußerste geschraubt schon in seinem ruhenden Wesen, in diesen Ausbrüchen seines Zornes nichts in sich überspannt, daß die Heftigkeit keinen seiner Grundsätze, keine seiner Abneigungen höher treiben kann als sie sind; er kann sagen, daß er, wenn er geduldig wäre wie der Mitternachtsschlaf, dieſel-

den Meinungen hegen werde, die er jetzt im Zorne aussprach. Vielmehr, wenn bei jener Verbannung seine Gereiztheit, seine Erregung zu einem Aeußersten getrieben wird, so erfolgt der bezeichnende Umschlag seiner Heftigkeit ins Gegentheil. Er wird dann äußerlich ruhig und still, während in seinem Inneren die gefährlichen Beschlüsse seines verhaltenen Ingrimmes reifen. Wo seine Mutter in weiblicher Erregung ihren Haß austobt so lange der Schmerz noch frisch ist, „junogleich“ in ihrem Zorne, so daß man sich sagt, sie sei toll geworden; wo selbst der sanften Virgilia der Stachel des Eifers gegeben wird, da nimmt er sich in kalter Ruhe zusammen, da gibt er der Mutter ihre Ehren zurück: daß die edelste Kraft sich da bewähre, wo man sich von des Glückes heftigsten Schlägen nur leicht verwunden lasse. Bald nachher weiß sich die Mutter zu fassen und zwischen dem Vaterland und dem Haufen zu unterscheiden, die er zusammen zu vernichten strebt; ja in dem Augenblicke ihrer Fassungslosigkeit scheint sie die verzweifelten Beschlüsse von Coriolan's scheinbarer Gefaßtheit zu fürchten; sie möchte ihm den Cominius zum Begleiter mitgeben. Aber Er weicht dem aus und geht in schweigender Wuth, „wie ein einsamer Drache, den seine Höhle gefürchtet macht, mehr gehört als gesehen.“

Ganz so wie hier seine Leidenschaftlichkeit in ihrem höchsten Maaße in scheinbare Ruhe übergleitet, so sein Stolz, der die Seele seines Wesens und der Mittelpunkt des Charakters ist, in scheinbare Bescheidenheit. Die ein-

gepflanzten Begriffe von höchſter Ehre gaben ihm früh das höchſte Selbſtgefühl; ſeine Tapferkeit und ſein Glück ſteigerten es zu dem äußerſten Maaße des Stolzes und Hochmuthes. „Vom Erfolg gekitzelt, verachtet ein Solcher ſeinen eigenen Schatten,“ wie ſollte Coriolan nicht Alles um ſich her verachten? Als ihn ſein Adel verläßt und auf ſeinen Ruf zum gewaltſamen Widerſtande nicht hört, müſſen auch dieſe Standesfreunde den Ton ſeines verachtenden Stolzes hören: ſie möchten ſich denn ihrem eigenen Blödſinn beugen, wenn die Tribunen ihre Macht behalten ſollten; ſie ſeien dann die Plebejer und jene die Senatoren. Das Volk freilich läßt er ſeinen Hochmuth weit ſtärker empfinden. Er iſt nicht zufrieden, ihm Verachtung zu zeigen, er fordert auch ſeinen Haß heraus, und ausdrücklich wird es von Unpartheiiſchen eben ſo ſchlecht in ihm gefunden, daß er des Volkes Mißvergnügen mit Abſicht auf ſich ziehe, als in Anderen die Einſchmeichelung in des Volkes Liebe. Die Höhe ſeines Stolzes ermeſſe man dort, wo er ſeiner Aechtung den Verbannungsfluch wieder entgegenwirft: Ich banne Euch! — nicht allein, weil es eine Welt auch außer Rom gibt, ſondern auch, als ob der Eine Verurtheilte mehr wiege als alle Verurtheiler dieſer ganzen Welt. Gleichwohl fragt es ſich, ob dieſe ungeheuere Prahlerei den eigentlichen Gipfel von Coriolan's Stolze mehr bezeichnet, als jene Beſcheidenheit, in der er jeden Lohn, jedes Lob, jede Schmeichelei verſchmäht und von ſich weiſt. Daß dieſe Beſcheidung auch

in dem ächten Streben mitwurzelt, vor Allem ſeiner inneren Befriedigung werth zu ſein und ſich ſelbſt genug zu thun, und daß er darum ſelbſt ſeiner Mutter Lob nicht mag, die doch einen Freibrief habe, ihr Blut zu preiſen, dieß zeigt, daß ſein Selbſtgefühl in ſeiner Grundlage edel, ſein Stolz in Verdienſten und Thaten bis zu einem hohen Grade gerechtfertigt iſt; es hindert aber nicht, daß ſich in dieſen Zug doch auch das Kennzeichen des überſteigerten Stolzes, jener höchſte Dünkel einmiſcht, der ſich über alles Lob erhaben glaubt, in dem er jedem Zuruf, jedem rühmenden Berichte aus dem Wege geht, in dem der Mann ſich jede „Verungeheuerung ſeines Nichts“ verbittet, der an die gigantiſche Größe ſeines Etwas glaubte wie Einer.

Mit dieſer Eigenſchaft, Schmeichelei nicht hören zu können, hängt die andere in Coriolan zuſammen, ſie noch weniger ſagen zu können. Er iſt wahr und ſchlicht; im Krieg erzogen hat er nicht gelernt, geſiebte Worte zu reden, er ſpricht daher „Mehl und Kleie“ durcheinander; er ſagt die Wahrheit trotz jeder Gefahr, er kann auch Wahrheit hören, nur keine Herabſetzung und Schmähung; was er denkt, das ſpricht er auch aus, und was er ſpricht, das thut er; Wortbrüchige ſind ihm verhaßt. Daher nun ſträubt er ſich, in der herkömmlichen Weiſe um das Conſulat vor dem Volke bittend und demüthig zu werben; er würde, ſagt man von ihm, dem Neptun nicht ſchmeicheln um ſeinen Dreizack, wie ſollte er dem Volke! Und als ihn die Zureden von Freunden und Familie zu der unna-

türlichen Rolle dennoch gebracht haben, trägt er „die demüthigen Kleider mit stolzem Herzen“, äfft höhnisch die Künste der Populären nach und sagt den Bürgern, daß er seine Wunden erhielt, als ihre Brüder brüllend davon liefen. Da ihn seine Mutter nachher mit aller Gewalt ihrer Bitten und Vorstellungen noch einmal zu einer solchen Rolle der klugen Verstellung überredet, bricht auch hier sogleich, trotz seinen heiligen Versprechungen und Vorsätzen, der verdrückte Grimm in seinem Herzen mit voller Wahrheit aus. Und dennoch kann dieser seltene Mann nachher bei den Antiaten, da es seinen Racheplanen und seinem Grimm gegen das römische Volk so dient, plötzlich die Kunst ausüben, die er sonst nie verstehen wollte, sich zu beugen, seiner Natur Gewalt anzuthun, den Förderern seiner Plane zu schmeicheln sogar, aus Rachsucht den Feinden schön zu thun, was er aus Staatssinn und Vaterlandsliebe niemals den Freunden thun mochte.

Die Unlenkbarkeit seines Wesens, das Unschmiegbare in seinem Charakter, die Unfügsamkeit seines Willens, die in Coriolan's stolzer Haltung hervortritt, liegt, wie dieser Stolz selber, halb in seiner Natur begründet, halb in den Grundsätzen seiner überhobenen Strebsucht. Ernst, Strenge, Ungeselligkeit muß man in seiner Naturanlage gegeben denken; das Volk selbst, Aufidius hält ihm vieles von seinem Stolze zu gut, aus Rücksicht auf die unüberwindliche Gewalt seiner Natur. Die Gewöhnungen des Kriegers thaten dann das

ihrige hinzu, um diese Eigenschaften in eine starre, abstoßende Unnahbarkeit zu verdichten; Aufidius nennt auch das Natur in ihm, daß er den Uebergang von Kriegs- zu Friedenssitten nicht finden konnte, daß er „nichts anderes war als Ein Ding", einseitig und eigensinnig, wie ihn auch Plutarch charakterisirt. Der finstere, nie umgängliche Mann hat selbst seiner Mutter nie eine Freundlichkeit gezeigt; seine nächsten Freunde mißachtet er nicht etwa blos als Aufidius' Bundesgenosse, auch sonst läßt er ihre Vergötterung kalt an sich kommen und geht neben ihnen her, ohne sie viel zu berücksichtigen, nur sich selbst verehrend, im Egoismus des Talent- und Verdienststolzes erstarrt. Plutarch sagt von ihm, er sei so gallsüchtig und unduldsam gewesen, daß er keinem lebenden Geschöpfe weichen wollte, was ihn für Jedermanns Umgang unfähig gemacht habe; ein starrer Mann von Natur, der nie in irgend einer Hinsicht nachgab, als ob Alles zu meistern und sich Keinem zu fügen ein Beweis der Männlichkeit, und nicht vielmehr der krankhaften Schwäche sei, als ob überall durchzudringen und in Allem die Oberhand zu haben, ein Zeichen der Großherzigkeit sei. Dieß Bild hatte Shakespeare vollständig vor Augen. In dem letzten Satze liegt angedeutet, was Shakespeare eben so genau beobachtet und ausgeführt hat, daß Coriolan diese Naturanlage, im Gefühle seiner Selbstgenugsamkeit, dann auch grundsätzlich ausgebildet habe. Wie an Thaten und Stärke, so auch an Unbeugsamkeit des Willens Alle zu

übertragen, zu erſcheinen, wie ſie von ihm ſagen, als eine Eiche, ein Fels, von keinem Winde zu erſchüttern, iſt ſichtbar das bedeutſamſte Kennzeichen ſeines ſtrebſam enStolzes. Er hätte nicht Sinn für die Lehre, die Plutarch aus ſeinem Beiſpiele zieht, daß nichts ſchöneres von der Muſe dem Menſchen zu Theil geworden, als die Bezähmung der Natur durch Maas und Weisheit; nicht Sinn alſo für die Sittenmilderung durch Bildung, aber auch nicht einmal Sinn dafür, ſich den ſanfteren Regungen der eignen Natur zu überlaſſen; er würde fürchten, ſich Blößen zu geben und eine Schwäche zu verrathen, die dem Manne nicht zieme. Wo dieſe Begriffe des ſtolzen, großmänniſchen Heroismus bei ihm auf die höchſte Probe geſtellt werden ſollen, da haben ſie auch ihren kühnſten Ausdruck. Als Mutter, Gattin und Sohn ſeiner Rache am Vaterlande entgegentreten, und die „große Natur ihm zuſchreit, nicht zu verweigern", rafft er ſich erſchüttert zuſammen, der Natur in ſich die letzte Gewalt anzuthun: „Brecht", ruft er, „alle Bande und Vorrechte der Natur, und ſei es Tugend, ſtarrſinnig zu ſein! Laßt die Volsker Rompflügen und Italien verwüſten. Ich will nicht ſolch eine junge Gans ſein, dem Inſtinkte zu gehorchen, ſondern ſtehen, als ob der Mann ſein eigener Schöpfer wäre und keinen anderen Abſtamm kenne!" Der ſtolze Eigenwille treibt ihn zu der Anmaßung einer gottgleichen Kraft der Selbſtbeſtimmung, zum Einſatz ſeines Willens gegen jeden Trieb der Natur und jede Macht der Gefühle. Aber eben bei

dieſer Ueberſchraubung der Naturſchraubt ſie ſich ſelber ab; der erſtickte Inſtinkt rächt ſich und mitten in ſeiner Hinabbeſchwörung aller natürlichen Regungen fühlt er, daß er nicht von feſterer Erde iſt, als andere Menſchen. Und der Mann, der all ſeinen Stolz darein geſetzt hatte, das Menſchliche zu überbieten, gefällt uns am beſten, da er zurückſinkt zur Menſchlichkeit.

Dieſer Umſchlag erfolgt in ihm nicht kraft einer willkührlichen Maſchinerie. Auch ſonſt erkennen ſich in ihm die Züge dieſer verdrückten Menſchlichkeit, und auch da gefällt er uns jedesmal beſſer. Von ſeinem Sohne heißt es, er ſei ganz der Vater; man mag daher auf ihn den Zug übertragen, der von dem Knaben erzählt wird: wie er einen Schmetterling fing und frei ließ, dann ihm wieder nachſetzte, ſtürzte, ihn wieder fing und nun zerriß. So viel iſt ſelten in einem kurzen Beiſpiele geſagt worden. Es iſt ganz das, was Menenius' Bild von Coriolan rechtfertigt, ein Bär, der wie ein Lamm lebt, gutherzig in Ruhe, gereizt ein Wütherich. Shakeſpeare überſah nicht, aus Plutarch die Anekdote (I, 9) aufzunehmen, nach der er einen alten Gaſtfreund in Corioli aus den Gefangenen losbat, obgleich er in der Wuth des Gefechtes ſeiner nicht achtete; ſie bezeichnet dieſelbe Naturart. Dieß würden wir nicht, wie Andere gethan haben, bloße Anwandlungen von Gefühl in einem ſteinernen Gotte nennen, und dauerndes Gefühl dem Coriolan abſprechen; es iſt dieß vielmehr eine Unterlage wirklicher Gutartigkeit in ſeinem Charakter,

und ſein Theil von dem nie ganz zu tilgenden Bedürfniſſe des Gemüths, das er unter ſeinen geſpannten Begriffen von Männeradel nur zu löſchen geſucht hat. Dieß erkennt ſich an ſeinem Familienſinne, dem letzten verwundbaren Fleck, wo die Hornhaut ſeiner Selbſtſucht noch durchdringlich iſt. Aehnlich wie Othello fühlt er ſich zu einem Weibe gezogen, die, ſchon aus ihrem Umgange (Valeria) erkennbar, geiſtig nicht bedeutend, häuslich, von der Arbeit nicht wegzubringen, ſchweigſam, eingezogen iſt, aber von der mildeſten Weiblichkeit. Der Dichter hat ihr einen ſtillen, aber mächtigen Einfluß auf Coriolan gegeben; gegen ſie allein erſcheint er immer ſanft und freundlich; mein holdes Schweigen, nennt er ſie, da ſie ſeinen Triumph mit Thränen feiert; und wie ſie mit Volumnia kommt, den Belagerer von Rom zu erbitten, iſt er zuerſt bewegt von ihren „Taubenaugen, die Götter meineidig machen können", und ſpricht zu ihr Worte voll ächter Empfindung. Mit dieſer Gattenliebe geht die Pietät gegen ſeine Mutter Hand in Hand. Im Volke ſagt man ſich, daß ſeine Liebe zu ihr ſeinem Stolze gleich ſei, und daß ihm Beide mehr gelten als das Vaterland. Der Dichter hat, nach ſeiner uns ſchon bekannten Weiſe, der entſcheidenden Scene, wo ſich der mütterliche Einfluß über Coriolan bewähren ſoll, ein Vorſpiel vorausgeſchickt, damit Beides ſich gegenſeitig erkläre. Er zeigt ſie uns zuerſt in dem Falle, wo ſie ihn beredet, reuig vor die Tribunen zu treten. Sie hat es hier faſt ſchwerer, ihn zu erbitten, als in dem ſpäteren Falle,

wo ſie ihn zur Menſchlichkeit ſtimmt, während ſie ihn hier zu einer unnatürlichen Rolle treibt, zu einer Verleugnung ſeiner Geſinnung, zu einer Erniedrigung ſeines Geiſtes. Er ſagt ihr zu, warum ſie bittet, um ihretwillen, denn um ſeinetwillen möchten ſie ihn lieber zerſchmettern; er malt ſich die Scene in ſelbſtverachtenden Worten aus, er nimmt, übermannt von Scham, ſein Wort zurück, aber die Mutter ſelbſt ſetzt gleichſam ihre Ehre aufs Spiel: es ſei ihr mehr Unehre, von ihm zu betteln, als ihm von dem Volke — dieß nöthigt ihn zu dem Verſuche, der ſcheitern mußte. Die Meiſterſchaft in dieſer Motivirung iſt ſo groß, wie in der der ſpäteren Scene, der eigentlichen, von der Geſchichte geſtellten Aufgabe. Nach der Einen Probe von Volumnia's Gewalt über den Sohn iſt es leicht, die zweite zu begreifen. Dort galt es nur, um ein Conſulat, hier gilt es um Rom; dort um ſeine äußere Ehre, hier um ſeinen wahrhaften Ruhm; wenn er Rom niederwirft, ſagt ihm die Mutter, werden Flüche ihm folgen und die Geſchichte, wenn ſie ſeinen Adel berichtet, wird zufügen, daß er mit dieſer That ihn ausſtrich und ſeinen Namen verabſcheut machte. Dort ſetzte ſie ihre Ehre ein, hier mit Virgilia ihr Leben: er ſoll nicht Rom angreifen, ohne über ihre Leiber zu treten. Dort ſprach der Ehrgeiz der Mutter aus ihr, hier die Vaterlandsliebe, die ſogar die ſchwärmeriſche Mutterliebe überwindet; ſie hebt ſich zu einem großartigen Heroismus bei dem großartigen Anlaſſe, der ihm ſeine Menſchlichkeit wiedergibt. Des Freundes Menenius' Erſcheinung

hatte Coriolan eine erste Erschütterung gegeben. Die Mutter vor sich knien zu sehen, zeigt ihm das unnatürliche Bild, wie er selbst zu seinem Vaterlande steht. Des Sohnes drollige Einrede endlich muß seine Erschütterung vollenden: sein eigen Blut bedroht ihn, sich gegen ihn für das Vaterland zu erheben.

Wir wollen noch einmal zusammenfassend zurückblicken. Die Mutter hatte Coriolan zu seiner Tapferkeit und Ruhmsucht, beide ihn zu seinem Stolze erzogen, sein Stolz sich in ihm gesteigert bis zu der Ueberhebung zu einer mehr als menschlichen Willens- und Thatkraft. Das Ertreme in dieser Natur schlug aber, sagten wir, überall in sein Gegentheil um, seine rühmliche Tapferkeit in eine Eifersucht, die seinen Thaten das rühmliche Ziel entrückte, auf das sie sich immer beziehen sollten; die nützlichsten politischen Gaben in den schädlichsten Gebrauch derselben; Zorn und Heftigkeit in verbissene Ruhe, Stolz in Bescheidenheit, Wahrheit und Geradheit in Verstellung, unbeugsamer Starrsinn in weiches Gefühl und selbst in Veränderlichkeit. Coriolan tritt in Aufidius' Haus mit Betrachtungen über den Wechsel der Welt, wie Feindschaft umschlägt in Freundschaft um einen Deut, und Freundschaft in Haß um eine Sache, die kein Ei werth ist; so sei es mit ihm, sagt er selbst, der doch das Volk um seinen Wankelmuth immer so tief verachtet hatte! In zwei Katastrophen seiner Geschichte sehen wir ihn beidemale durch seinen Mangel an Selbstbeherrschung, durch seine heftige Ueber-

ſpannung und Gereiztheit zu Grunde gehen, einmal in ſeine Verbannung, dann in ſeinen Tod. Beidemale reizt ihn zu den verhängnißvollen Ausbrüchen ſeiner Heftigkeit ein einziges Wort, der Schimpfname des Verräthers. Dieß bezeichnet auf eine ganz vortreffliche Weiſe den Umſchlag, den verfehlten Ausſchlag ſeiner ganzen Beſtrebungen in einer feinſten Spitze. Haftete dieß Wort auf ihm, dann war aber auch allerdings kein Vorwurf zu erdenken, der den edlen Bau der Volumnia ſo plötzlich zur Ruine machen und das Ziel aller der ſtolzen Strebſucht Coriolan's umſtürzen konnte, wie dieſer. War er ein Verräther, ſo war ſein Ruhm verkehrt in Schmach, ſeine Tapferkeit mißangewandt, ſein Stolz beſchimpft, ſeine Bürgertugend in Egoismus verwandelt, ſeine Wahrheit und Treue in ihr Gegentheil verkehrt, ſein feinſtes Ehrbeſtreben mit dem gröbſten Flecken behaftet. Und es läßt ſich nicht leugnen, daß er ein Verräther gegen Rom *ward*, nachdem er dieß Wort des Vorwurfs zum erſtenmal gehört hatte, und gegen die Antiaten geworden *war* als er es zum zweiten Male hörte. In beide Lagen hatte ihn ſeine Mutter gebracht, die Schöpferin und die Geſtalterin ſeines Lebens; ſie trifft daher in ihm ihr Theil Strafe mit. Das erſtemal hatte ſie ihn in einer Regung mütterlicher Schwäche von einem richtigen Inſtinkte auf eine falſche Bahn gelockt und dadurch den unverdienten Schimpf des Verräthers ihm zugezogen, den er dann zu verdienen eilte; dieß machte ſie und Er das anderemal gut, als ſie ihn in einer großen

Erhebung des patriotiſchen Geiſtes von dem verirrten Triebe der Rache auf den Weg der Menſchlichkeit zurücklenkte, den er mit dem Tode vor Augen betritt; der Verräthername trifft ihn jetzt mit Wahrheit zwar, aber mehr zu ſeinem Ruhme als zu ſeiner Schmach, und ſein Tod iſt die Sühne ſeines Lebens.

Man fühlt der Behandlung dieſes Charakters an, daß der Dichter daran, vielleicht nicht ſo ſehr mit Liebe, als mit einem großen Intereſſe gearbeitet hat; es iſt nicht gerade ein wohlthuender, aber ein mächtiger Eindruck, den wir von dem Stücke und von dem Charakter davon tragen, der in der That das Stück allein ausfüllt. Sich dieß zu erklären, darf man nur daran zurückdenken, daß Shakeſpeare's wärmſte Sympathien nicht allein früher, ſondern auch noch in dieſer Periode auf jener ſcheinloſen Größe weilten und auf der ſchlichten, nicht überſpannten Natur, die er in dem Prinzen Heinrich und in Poſthumus geſchildert hat. War dem ſchon ſein Percy entgegengeſetzt, ſo in noch weit gewaltigerem Abſtande ſein Coriolan. Man begreift aber, daß gerade dieſer ſchroffe Gegenſatz und ſeine Darſtellung wieder einen ſtarken Reiz für den Dichter haben mußte, der in jedem Großen den eigenthümlichen Gehalt mit dem unbefangenſten Sinne erkannte und anerkannte. Welch ein weiter und umfaſſender Geiſt iſt aber dieſer, der mit ſolcher Liebe jetzt die Charaktere eines Brutus und Poſthumus und ihre ſtrenge Tugend und ſtille Faſſung entwirft, jetzt den übermächtigen Stolz die-

ſes Heroen Coriolan in dieſer genaueſten und reichſten Entfaltung eines wenig aufgeſchloſſenen Herzens darſtellt, und dann wieder dieſer angeſtrengten Natur die ſchlaffen Charaktere des Antonius und Timon gegenüberſetzt, die in einer ganz anderen Sphäre liegen, und die er wieder ihrerſeits mit ſolcher Durchdringung und Meiſterſchaft gezeichnet hat, daß ſich auch für dieſe Geſtaltungen der menſchlichen Natur eine Vorliebe in dem Dichter zu verrathen ſcheinen könnte!

Wenige Worte mögen genügen, die Gegenſätze zu bezeichnen, in welche die übrigen Perſonen des Stückes zu dieſer Einen koloſſalen Hauptfigur geſetzt ſind.

Sein Feind Tullus Aufidius wetteifert mit ihm in der Eiferſucht der Ueberlegenheit, aber ſie iſt in ihm von einem viel unedleren Metalle. Er verabſcheut nichts ſo ſehr als Coriolan's Ruhm; da er ihm bei jedem Zuſammentreffen weichen muß, ſo gibt er die Hoffnung auf, ihn mit gleichen Waffen zu ſchlagen, ſein Wetteifer verliert die Ehrenhaftigkeit, er will kein Mittel ſcheuen, Coriolan zu verderben, ſei es am Altar, im Heiligthum, im Schlaf, in Krankheit, unter gaſtlichem Schutz. Die ähnliche Selbſtſucht Coriolan's erſcheint hier in einem kleineren und verzerrteren Bilde. Die Anwandlung des Edelmuths in Tullus, als Coriolan bei ihm Gaſtfreundſchaft ſucht, iſt ein Gegenſtück zu den ſanfteren Regungen in dieſem, aber ſein Schwur iſt eitel, daß er ſo mit ihm in Liebe wetteifern wolle, wie zuvor im Haſſe. Sein Hingeben eines Theils

seiner Macht an den neuen Häuptling ist ein ähnlicher Zug, wie Coriolan's Gleichgültigkeit gegen äußere Ehrenstellen; aber so, wie in diesem doch der Anspruch an verdiente Ehre hinter seiner Bescheidung schlummert, so bricht auch in Aufidius schnell die Reue aus und die Sehnsucht nach der besessenen Ehre zurück und mit ihr die alte Nebenbuhlerei. Er besitzt die Kunst der geduldigen Verstellung, die Volumnia ihrem Sohne vergebens wünschte, er ist daher dem Manne ein gefährlicher Freund, der selbst gegen seinen Wohlthäter den Stolz nicht bezähmen kann. Tullus' unedler Nachstellung fällt daher Coriolan zum Opfer. Der Volsker ist durch seine Besiegung gegen Coriolan gereizt, wie dieser gegen Rom nach seiner Verbannung; Beider Muth und Gemüth ist vergiftet; der durchgehende Unterschied aber, der den Coriolan hoch gegen jenen emporhebt, ist der, daß Er von edler Natur ist, in Verbitterung eine unnatürliche Feindschaft gegen das Vaterland faßt und dann zu seiner guten Natur zurückkehrt, während Aufidius tückisch von Art ist, dann, geschmeichelt von der Noth des schutzflehenden Feindes eine unnatürliche Freundschaft mit ihm schließt, und dann seine hinterlistige Tücke in der Verschwörung gegen Coriolanus wieder hervorsucht.

Andere Gegensätze bilden seine römischen Feinde und Freunde zu Coriolan. Cominius ist dem Stolzen als der Bescheidene gegenübergestellt, dem Ruhmsüchtigen als der Neidlose, vom Ehrgeiz Freie, der des Anderen Preis willfährig anerkennt und den höheren Verdiensten freiwillig

weicht. — Die Tribunen ſind die abſtechenden Gegenbilder des armen, unerträglich geſpreizten Amtsſtolzes gegen ſeinen mächtigen Thatenſtolz. Sie erheben als Emporkömmlinge große Anſprüche wie Coriolan, ohne all ſeine Fähigkeit; ſie treten gewaltſam und eigenſinnig auf, wie Er, ohne all ſein Verdienſt; ſie zeigen ſich bei der Schlichtung kleiner Rechtshändel ſo unduldſam und heftig, wie Er in großen Dingen und aus großen Motiven; ſie ſtellen ihren kleinen Ehrgeiz auf die Bücklinge des Volks, während zu der Höhe ſeiner ehrſüchtigen Entwürfe ſelbſt ihr Auge nicht reichen würde; gegen ſeine Tapferkeit ſteht ihr unkriegeriſches Weſen; gegen ſeine Offenheit und Geradheit ihr geſchicktes Ränkeſchmieden und ihr Lauern auf die Aeußerungen ſeines Stolzes und Zornes, die ihn verderben ſollen; gegen ſein plumpes Mißhandeln des Volks ihre geſchickte Bearbeitung, mit der ſie die Menge nach ihren Wünſchen zu lenken und ſich ſelber den Rücken frei zu halten verſtehen.

Die bedeutendſte Geſtalt neben Coriolan iſt Menenius Agrippa. In ſeinem engliſchen Plutarch hat Shakeſpeare außer der berühmten, von ihm erzählten Fabel vom Magen und den Gliedern nichts als die Bemerkung gefunden, daß er der munterſte (pleasantest) Alte im Senate geweſen ſei; aus dieſem Winke hat er dieſen lebenvollen Charakter zuſammengeſetzt, dem er neben dem ſchroffen Halbgott die wohlthuende Rolle zugetheilt hat, mit Menſchen genügſam ein Menſch zu ſein. In allen einzelnen

Eigenschaften ist dieser Gegensatz durchgeführt, obwohl er aussieht, wie absichtlich gelungen. Von Coriolan's Ruhmsucht hat er nichts, er feiert sein Fest vielmehr in dem Ruhme des Freundes; er vergöttert ihn und kann sich glücklich, auf sieben Jahre gesund fühlen, wenn ihn Coriolan eines Briefes würdigt; er nennt sich das Buch seiner Thaten, worin man seinen Ruhm unvergleichbar, vielleicht vergrößert lesen könne; selbst mit dem Willen, die Wahrheit von seinem Helden zu sagen, überschreitet er unwillkührlich deren Gränze. Er hat es leicht, sein uneigennütziger Bewunderer zu sein, weil alle seine Gaben auf einem anderen Gebiete liegen. Seine Kriegsstärke hat das Alter schon gebrochen; sein tapferer Sinn blickt wohl noch hier und da vor, wenn er im äußersten Falle den Adel Coriolan zu Hülfe auftuft und noch zwei Plebejer auf sich nehmen will u. s. Aber sonst liegt seine Stärke in seiner geistigen Ueberlegenheit, sein Preis ist der des weisen Redners. Shakespeare hat ihm im Gegensatze gegen Coriolan's schroffe Partheieinseitigkeit die versöhnliche Stellung eines Vermittlers gegeben, er hat aber klüglich vermieden, ihm dabei eine schaffende Kraft, oder auch nur tiefgehende politische Weisheit zu leihen, weil dieß Coriolan sogleich in zu großen Schatten geworfen hätte. Er hat ihm statt Energie und Weisheit nur den Eifer und die Erfahrung des Alters, bildreiche Reden und klugen, gesunden Sinn gegeben; die Meisterschaft in Ueberredung und Witz übt er zumeist bei denen, die keinen haben.

Dieſe Vermittlerrolle zu ſpielen, iſt Alles an ihm ſo geſchickt, wie bei Coriolan ungeſchickt. Er iſt dem Gotte gegenüber der Satyr; ſtatt jene geſteigerten Anforderungen an ſich zu machen, ſieht er ſich die menſchlichen Schwächen nach, gegen jene überſpannte Natur iſt er läſſig und bequem, und wo Jener unbeugſam und ſchroff iſt, iſt Menenius nachgiebig, gutmüthig, leutſelig, freundlich; ſtatt des finſteren Ernſtes läßt er einen breiten, behaglichen Humor walten. Er iſt ein Schläfer, er trinkt gern ungemiſchten Wein, man ſagt ihm nach, er ſei etwas ſchwach darin, daß er der erſten Klage immer Recht gebe. Von Coriolan's Stolz iſt in ihm nicht eine Ader; höchſtens die kleine Einbildung auf ſeine Redegabe, die ihm bei dem Volke ſelten den Erfolg verweigert, die er in dem ſchwierigſten Fall mit Zuverſicht auch bei Coriolan anzuwenden hofft; und dann kann ſeine Eitelkeit wohl auch verletzt werden, wenn ihn die ſchalen Tribunen „zu kennen“ glauben, weil er ehrlich und offen iſt. Iſt dieß ein kleiner Stolz gegen den überwachſenen des Coriolan, ſo iſt auch Menenius' Leidenſchaftlichkeit in dieſem Verhältniſſe. Er kann haſtig ſein und aufbrauſen in der Gutmüthigkeit des jähzünnigen Alters und bei kleinen Anläſſen, aber in großen Dingen gerade, wo ſich Coriolan verliert, iſt er geduldig, ruhig, von der höchſten Beſonnenheit, vollkommen Herr über ſich ſelbſt. Er gibt an Geradſinn und Wahrheit Coriolan nicht viel nach, aber er ſagt ſie in geſchmeidiger Form, und man trägt ſeine Satire, auch

wenn ſie ſo ſcharf und ſo verächtlich vorgetragen iſt, wie jene Fabel, beſſer als Coriolan's Prahlerei und Hochmuth. Er ſcheut ſich bei guter Gelegenheit nicht, den Tribunen ihre eſelhafte Weisheit aufzurücken und ihre Beredſamkeit, die nicht des Wackelns ihrer Bärte werth ſei; aber ein andermal kann er es auch geduldig anhören, daß man ſie ehrwürdige Leute nennt. Mit dieſen Gaben iſt er zum Vermittler geboren. Den Bruch zwiſchen Adel und Volk will er um jeden Preis vermeiden; wo Coriolan zur Vernichtung des Tribunats aufſtachelt, ſagt er die Aufrechthaltung zu; er macht die Zugeſtändniſſe, die jener als Schwäche und Unpolitik verwarf; da die Tribunen und Coriolan auf hitzige Mittel gegen die hitzige Krankheit dringen, will er den Schaden flicken mit Lappen von jeder Farbe; wenn ſie ihm ſeine Kunſt zu runden und zu glätten ſtören, läßt er ſeine Geduld nicht ermüden. Er behandelt dabei den zürnenden Coriolan nach ſeiner Naturart, ſchonend im Tadel, er verwünſcht ſeine Unfreundlichkeit und entſchuldigt ihn preiſend in Einem Athem. Er nimmt ſich des Volks um ſeiner Verſöhnlichkeit willen bei Coriolan an, und Coriolan's bei dem Volke; er hilft der Volumnia, den ſchroffen Mann zu erweichen, er macht ehrlich ſeinen Advokaten bei dem Volke und ſagt für ihn, was Er Alles ſelber für ſich ſagen ſollte; er gibt, nachdem ihn der Dichter Anfangs in dem glücklichen Erfolg ſeiner apologiſchen Redekunſt nach der Geſchichtsſage gezeigt hatte, in einem zweiten Falle die Probe, wie man das Volk mit

Würde behandeln kann und ohne sich etwas zu vergeben. Als Coriolan verbannt ist, wird er gegen die Tribunen artig und geschmeidig; wie der Verbannte gegen Rom zieht, wird er schadenfroh, und dafür hat er durch die Schadenfreude der Volkischen Wachen zu büßen, da ihm seine Redekunst vor Coriolan fehl schlägt. Wie in diesen letzten Scenen seine Altersschwächen zahlreicher heraustreten und unter ihnen wieder die edle Natur stärker hervorblickt, ist in einer vortrefflichen Weise geschildert, die dem Schauspieler zu thun gibt. In Coriolan der Kampf zwischen stolzer Gleichgültigkeit und dem bereits beim Zureden des Freundes brechenden Herzen, in Menenius der Wechsel zwischen Zuversicht und Enttäuschung, und unter der Hülle des Humors der innere Zwiespalt zwischen Freund und Vaterland, und der Entschluß des greisen lebensfrohen Mannes, wie ein Römer zu enden, dieß sind Gegensätze und Widersprüche zu lösen, die die vollendetste Kunst herausfordern.

Auch im Coriolan hat Shakespeare den Plutarch mit der gleichen Treue benutzt, wie in Cäsar und Anton. Der Charakter war ihm wesentlich so vorgezeichnet, wie er ihn nachbildete. In seiner Anrede an Tullus, als er Schutz bei ihm sucht, und in der Rede der Volumnia sind die Stellen des Plutarch fast nur in Verse gebracht. Auch alle Fehler des Geschichtschreibers hat der Dichter überkommen. Plutarch auch läßt Coriolan um das Consulat beim Volke werben, obwohl damals der Senat noch beide

Consuln wählte. Zu andern Irrthümern ließ sich der Dichter von Plutarch ohne dessen Schuld verleiten. Der Geschichtschreiber sagt von Coriolan, er wäre ein Soldat, wie es Cato gewesen sein würde; bei Shakespeare sagt Titus Lartius diesen Satz, als ob Cato damals oder früher schon gelebt hätte. So hat der Dichter auch den Galen und römische Theater in diesem Stücke erwähnt, wie im Lear den Nero und die Bedlambettler 800 J. vor Christi Geburt, im Heinrich VI. den Macchiavelli, im Hamlet Wittenberg, im Troilus den Stierträger Milo und den Aristoteles, im Wintermährchen das delphische Orakel gleichzeitig mit Julio Romano. Wir haben schon früher gelegentlich gewarnt, aus diesen Anachronismen nicht allzu zuversichtlich auf Shakespeare's Unwissenheit zu schließen. Nicht daß wir die Möglichkeit seiner Unkenntniß in einzelnen Fällen leugnen möchten. Er hatte Cato's Zeitalter im Cäsar gelernt, er hätte es hier also wissen können. Es ist aber auch denkbar, daß er, wie er mehrere republikanische Brutus fand, so auch mehrere strenge Catonen annahm; so früh im Eutropius geschult, wie wir, war er gewiß nicht; er hat auch gewiß kein historisches Wörterbuch aufgeschlagen, um sich in der Chronologie zurechtzufinden. Bei all dem muß man wohl bedenken, wie viel dem Dichter um der Kürze und der Anschaulichkeit willen eine solche Bezeichnung werth war, wie die, die er dem Titus Lartius in den Mund legt; es wird sich fragen, ob er den Irrthum ausgestrichen hätte, wenn man ihn, was so nahe

lag und gewiß oft geſchehen ſein muß, darauf aufmerkſam machte; es wird ſich fragen, ob es überall nur ein Irrthum war und mehr als eine Freiheit, wie die, daß Göthe im Fauſt den Luther erwähnen läßt. Zur Vorſicht mahnt ſchon eine Stelle im Lear, wo die Beobachtung der Chronologie eine viel größere Freiheit ausdrückt, als die Vernachläſſigungen, von denen wir ſprechen; eine Stelle, die wie ein köſtlicher ſatyriſcher Hieb gegen alle weiſedünkligen Splitterrichter geführt iſt, an denen es ſchon damals nicht fehlte; die Stelle, wo der Narr ſagt: Dieſe Prophezeihung wird Merlin machen; denn ich lebe vor ſeiner Zeit!

Timon von Athen.

Wir haben, so wenig wie für Coriolan, auch für die Entstehungszeit Timon's keinen bestimmten Fingerzeig; daß aber das Stück unter die spätesten Arbeiten des Dichters gehört, ist außer Zweifel. Es ist glaublich, daß es nicht lange nach Antonius geschrieben ist, denn in dessen Leben von Plutarch findet sich eine Stelle, die dem Dichter wohl den Anstoß zu dieser Arbeit gab. Antonius hatte sich nach der Schlacht bei Actium eine Weile aus Alexandrien entfernt und sich an der Meeresküste einsam aufgehalten, wo er, wie er sagte, Timon's Leben nachahmen wollte, da er dieselbe Undankbarkeit und Untreue der Freunde erfahren habe, Allen mißtraue und Alle hasse. An diese Aeußerung ist eine kurze Notiz angeknüpft über Timon, sein freundschaftliches Verhältniß zu Alcibiades, seinen Verkehr mit Apemantus, seinen Feigenbaum und zwei Grabschriften auf ihn. Welches Material dem Dichter außer diesen spärlichen Winken noch zu Gebote gestan-

den habe, weiß man nicht mit Sicherheit. Die ihm bekannte Novellensammlung von Paynter (palace of pleasure) bot ihm (I, 28.) einiges Wenige. Wahrscheinlich war der Gegenstand schon früher mehrfach dramatisch behandelt; Ein solches höchst albernes Stück über Timon ist erhalten und von Dyce in den Schriften der Shakespearegesellschaft herausgegeben; benutzen konnte Shakespeare daraus so gut wie nichts, immerhin konnte er es gesehen und Einzelheiten, wie den Gedanken des Abschiedsbankets und den treuen Hausmeister, daraus entlehnt haben. Mittelbar wenigstens könnte ihm Lucian's Timon bekannt gewesen sein; nicht allein das Aufgraben des Goldes, das Nachdrängen der Schmarotzer und ihre Abtreibung mit Würfen und Schlägen, auch der Zug von der Ausstattung seines Dieners, ja selbst einzelne Aehnlichkeiten der Bilder und Reden stoßen darin auf, die dieß kaum bezweifeln lassen. Daß er ihn aber unmittelbar benutzt habe, daran läßt schon die Anwendung der römischen Namen zweifeln, die Shakespeare in jenem Falle wohl vermieden haben würde.

Timon hat auf die meisten Leser immer den Eindruck einer großen Ungleichheit in der Ausarbeitung gemacht. Die Versification ist lose und entweder ungewöhnlich regellos oder verderbt. Einzelne Theile des Stückes sind mit großer Liebe, andere scheinen sehr sorglos behandelt. Die vielen gleichgültigen Nebenpersonen, ohne bestimmte ausgebildete Charaktere, machen die Scenen hier und da zer-

fahren. Die Innerlichkeit und Tiefe des Gefühls, womit der Gegenstand im Ganzen ausgeführt ist, ist unverkennbar; gegen diesen Ernst aber scheinen dann die genreartigen Scenen etwas grell abzustechen, in denen die borgenden Diener Timon's abgewiesen werden; der ähnliche Umschlag der Dinge in der Komödie vom Kaufmann ist nicht in dieser Weise behandelt wie hier im Trauerspiele. Die Composition ist in der alten Gründlichkeit zu geistiger Einheit gebunden, aber in einigen Punkten locker und wie unfertig. Mit der Geschichte Timon's ist eine zweite Handlung zwischen Alcibiades und dem Senate in Verbindung gebracht und in genauer Parallele auf Einen und denselben Sinn mit der Haupthandlung hingeführt, in ihren Theilen aber hängt sie nicht überall fest mit dem Stücke zusammen. Alcibiades soll (V, 3) seinen Krieg gegen Athen zum Theile Timon's wegen unternommen haben, davon findet sich aber nichts weiter im Stücke. Der Anlaß seiner Empörung ist III. 5. angegeben. Er nimmt sich dort eines Freundes vergeblich an, der wegen Tödtung im Zweikampf zum Tode verurtheilt ist; es erfolgt eine breite Verhandlung; der Dichter bespricht in seiner herkömmlichen siegreichen Unbefangenheit die Frage vom Zweikampf und stellt die Ansichten des Rechts, der Ordnung und des Alters mit denen der Ehre, der Leidenschaft, der Jugend in derselben entscheidenden Unentscheidung gegenüber, in der er die Frage des Selbstmords offen gelassen hatte; aber in diesem Zwiespalte handelt es sich

um einen gänzlich Unbekannten, von dem man durchaus nicht weiß, wer und woher der Männer? Sonderbarerweise gehen hier faſt alle Ausleger ſchweigend vorüber, ohne dabei anzuſtoßen; aber eine ſolche unverbundene Scene wird man im ganzen Shakeſpeare nicht weiter finden. Wie nun alle dieſe Unebenheiten zu erklären ſeien, darüber iſt man nicht einig. Coleridge glaubte, daß der urſprüngliche Text Shakeſpeare's, eine ſeiner vollendetſten Arbeiten, von Schauſpielern verderbt ſei. Knight ſieht das Werk für die Bearbeitung eines älteren Stückes an, von dem Einzelnes beibehalten ſei, ſo daß Timon etwa wie ein Seitenſtück zu Pericles anzuſehen wäre. Andere, wie Delius, meinen, ein früheres Stück von Shakeſpeare ſelbſt ſei hier nur überarbeitet. Wir unſererſeits bleiben bei der Bemerkung, die wir zum Antonius gemacht haben, ſtehen, wo wir die Läſſigkeit in einer Reihe von Stücken dieſer Zeit auf einen allgemeinen uns unbekannten Grund in der Stimmung des Dichters ſchoben. Dabei müſſen wir aber hinzufügen, daß eine oder die andere der Eigenheiten in dieſem oder anderen Werken dieſer Zeit auch in der Sache ſelbſt gelegen ſein mögen. Timon iſt ein Stück faſt ohne eigentliche Fabel; Shakeſpeare hat auf zwei bloße Winke hin das Verhältniß Timon's zu Alcibiades und Apemantus in ſeiner überlegenen und einſichtigen Weiſe ausgeführt; dennoch würden wir wohl begreifen, daß er in dieſen Stoffen, wo er ſich in dem Alterthume doch nicht ſo vertraulich heimiſch fühlen mochte, in ſeinen

Erfindungen sich nicht in zu große Wagnisse verlieren wollte, daß er in der Schöpfung ganz frei erfundener Personen selbst zaghaft gewesen wäre, und daß wir daraus z. B. die vielen namenlosen Figuren zu erklären haben, die hier wie im Anton und Coriolan zuweilen die Handlung fortspinnen müssen.

Wie sehr wir bei allen diesen und ähnlichen Anständen in Shakespeare's Werken auf der Hut zu sein streben, wollen wir an einer Aeußerung Coleridge's zeigen, die sich schon auf den inneren Gehalt des Stückes bezieht. Seine Bewunderung einzelner Theile dieser bitteren Satire war nach Collier, der seine Vorlesungen gehört hatte, unbegränzt; aber er erklärte das Werk im Ganzen für ein peinliches und unangenehmes Erzeugniß, weil es nur ein unvortheilhaftes Gemälde von der menschlichen Natur gebe, sehr abweichend von dem, was nach seiner Ueberzeugung des Dichters wirkliche Ansicht von dem Charakter seiner Mitgeschöpfe war. Er vermuthete daher, daß er den Gegenstand unter einem zeitweiligen Gefühle von Verdruß und Widerwärtigkeit aufgenommen habe. Dieser Satz würde vortrefflich in unsere Ansicht über die Stücke dieser Jahre eingehen. Wir haben aber schon beim Antonius gewarnt, nicht auf Rechnung des Dichters setzen zu wollen, was aus dem Stoffe selber nothwendig folgt. Der Gegenstand selbst ist Menschenhaß in Folge von menschlicher Schlechtigkeit; vielleicht lag der Wahl solch eines Stoffes Mißstimmung zu Grunde; in der Aus-

führung des einmal gegebenen Vorwurfs könnten wir sie in diesem Falle nicht finden. Wir würden eher fürchten, daß Shakespeare im Antonius die Schlechtigkeit seines Helden mit seinem Mäcenas und Agrippa zu nachsichtig beurtheilt, als daß er hier die Schlechtigkeit der Menschen, mit Timon übereinstimmend, zu streng gerichtet habe. Dort blickt man in der That nirgends auf eine bessere Menschheit hindurch, aber hier ist ihr Bild durchaus nicht durchgängig „unvortheilhaft". Timon's anfängliche Menschenliebe, wie sein nachheriger Menschenhaß sind mit so edlen Eigenschaften versetzt, daß die wohlthuendsten Wirkungen von Beiden ausgehen können. Als sein Haus zerfällt und seine Freunde ihn verlassen, zeigen sich seine Diener, die ihn in seiner Menschenfreundlichkeit ganz kennen gelernt hatten, obwohl sie nun nichts mehr von ihm zu hoffen haben, theilnehmend und anhänglich; sie zerstreuen sich, aber sie wollen stets Genossen bleiben, wo sie sich immer treffen und geben sich ein Handgeld dieser treuen Kameradschaft, so daß in demselben Augenblicke von diesem Hause der Fluch der Menschenfeindschaft, aber auch der Segen der Menschenliebe ausgeht. Als Timon nachher in seiner Rückgezogenheit einen neuen Schatz ausgräbt und, von Dieben um Gold angegangen, ihnen in der Uebertreibung des Hasses alle Elemente und Weltkörper als Diebe darstellt, ihnen flucht und zugleich Gedeihen wünscht, sie mißtrauen und stehlen heißt, da sie nichts stehlen könnten, was nicht Diebe verlören, erfüllt Einen

der Räuber diese tiefe Verstimmung mit Reue, daß er sein Gewerbe aufgeben will; auch der Menschenhaß Timon's säet noch Gutes aus und gebiert das Maaß aus dem Extreme. Zu diesen einzelnen Zügen, die der unvortheilhaften Schilderung der Menschheit ein Gegengewicht halten, reihen sich auch die Aeußerungen der Diener jener Wucherer und Gläubiger Timon's ein, die sich ihrer Herrschaften und Aufträge schämen; überall hat der Dichter, scheints, in den untern Klassen einen Kern der Unverdorbenheit erhalten zeigen wollen, der in den höheren erstickt ist. Die Vervollständigung dieses Gegensatzes ist die Gestalt des treuen Hausmeisters, der mit Ehrlichkeit Timon's Schätze verwaltet, mit Treue und Verständigkeit seiner Verschwendung Einhalt zu thun sucht, mit Geduld sein Abweisen und Schelten erträgt in einsamem Jammer. Timon's Güte hält diesen Diener so an ihn gefesselt, daß er zuletzt in seiner Armuth seine letzten Pfennige mit ihm theilen will, und dadurch aus dem versteinerten Herzen des geschworenen Menschenhassers noch einmal einen Funken der Menschenfreundlichkeit schlägt. Der Trost, daß kein Same des Guten verloren geht, auch wo es in Unkraut aufgeschossen ist, spricht aus allen diesen Gegensätzen, die, dünk uns, voll Versöhnung für den trüben Inhalt dieser Tragödie sind, die in dem Dichter eine Fülle von innerem Zartgefühl verrathen, und dazu eine unerschütterte Besonnenheit und Sicherheit des Blickes in den Haushalt der Vorseh-

ung, der uns so oft verwirrt scheinen, uns so oft in Verwirrung versetzen kann.

Shakespeare charakterisirt uns den Inhalt seines Dramas im Anfang selbst, wo er den Poeten sein Gedicht an Timon beschreiben läßt. Er habe in diesem rohen Werke, sagt er, einen Mann dargestellt, den die Welt mit ihrer freigebigsten Gunst umfangen und gehegt; er zeige, wie auf einem anmuthigen Hügel alle Arten von Naturen nach der Höhe strebten, auf der Fortuna throne; den Einen Timon winke sie als ihren bevorzugten Günstling zu sich, und alle seine Mitbewerber und Nebenbuhler, Gleiche und Höhere, erschienen sogleich wie seine Sclaven; sie füllen seine Hallen, sie regnen schmeichlerisches Geflüster in sein Ohr; laßt aber die Göttin ihn von sich stoßen, so lassen ihn alle diese Dienstbaren stürzen von seiner Höhe und nicht Einer folgt seinem Falle. — Wie Shakespeare dieß Gemälde aus den dürftigen Anekdoten bei Plutarch herausgebildet hat, ist nicht weniger staunenswerth, als die ähnlichen Bilder in dem verwandten Kaufmann von Venedig. Hier wie dort hat es der Dichter mit der Allmacht des Goldes zu thun. Dort hat er uns unter anderen Wirkungen, die dieser Prüfstein der Herzen auf verschiedene Menschen macht, den Wucherer gezeigt, der in Geiz und Habsucht zu der fühllosesten Härte versteinert ist, hier schildert er uns im Gegentheile, allein vortretend, den Verschwender, dem sein Fehler im Umschlag seiner Schicksale die angeborene Milde des Herzens so vergiftet,

daß er zu der ähnlichen Verhärtung des Gemüthes gelangt, die dort dem Geizhalse eigen war. Beide Stücke zusammengestellt sprechen noch deutlicher, als es schon jedes einzelne thut, die Wahrheit aus, die Shakespeare bildnerisch und rednerisch so oft eingeprägt hat, daß jedes Unmaaß verderblich sei. Dem Timon wird von seinem ungerechten Tadler der Eine gerechte Vorwurf gemacht, daß er nie den Mittelweg der Menschheit gekannt habe, sondern nur das Aeußerste beider Enden; seine Grundsünde ist, daß er zu viel Gutes thut; seine Verschwendung mit seinen Glücksgütern ist nicht größer als das überschwengliche Uebermaaß seiner Liebe und seines Wohlwollens, und da dieß mit Undank gelohnt wird, schlägt es in das entgegengesetzte Unmaaß des Menschenhasses um; in beidem beidemale hört Unterscheidung, Sichtung, Wahl und Ausnahme unter den Gegenständen seiner Wohlthaten, seiner Liebe und seines Hasses völlig auf. Ein ähnlicher excentrischer Charakter wird zum Verschwender immer gehören; eine gewisse Flachheit der Natur wird von dieser Eigenschaft, wenn sie den Menschen beherrscht, immer unzertrennlich sein; ob Shakespeare neben dieser seinem Timon die Tiefe eines ächt tragischen Charakters habe geben können, die uns an seiner Persönlichkeit und seinem Schicksale eine ernste Theilnahme abnöthigen könne, dieß ist eine Frage, von deren Beantwortung wesentlich die Schätzung abhängen wird, in der wir dieß Stück halten sollen. Göthe hat gesagt, den Misanthropen von Molière möchte

er tragisch nennen, wogegen Shakespeare's Timon nur ein „komisches Sujet" sei. Es fragt sich, ob dieß eine der nicht seltenen Göthe'schen Grillen über Shakespeare'sche Dinge sei, oder ein Ausspruch, der einer richtigen Beobachtung entsprungen wäre.

An und für sich können uns die Aeußerungen von Timon's Verschwendungssucht allerdings nur oberflächlich berühren. Wir sehen diesen Mann in seinem Audienzsaale wie einen Fürsten umdrängt von allen Naturen und Geistern, allen Klassen und Ständen der Menschen; die glatten und schlüpfrigen Geschöpfe, wie die ernsten und würdigen huldigen ihm, der Schmeichler und der Tadler von Gewerbe; nähere und fernere Freunde umgeben ihn; die Gewerbe, die Künste sind in seiner Kundschaft; der Staat ist ihm um Kriegsdienste, der Senat, in Masse und die Einzelnen, ihm um Gelddienste verpflichtet. Wir sehen vor uns, was dieses Gedränge veranlaßt. An seinem Thore steht ein freundlicher Pförtner, der jeden Vorbeigehenden einlädt; im Hause sind kostbare Gelage, für jeden Sinn mit andern Reizen sorgend, angerichtet, zu denen auch der Bettler Apemantus, wenn er will, gebeten ist; die befreundeten Gäste erhalten zu dem Mahle noch kostbare Geschenke von Pferden und Juwelen hinzu; sie bieten zwar auch Timon Geschenke an; aber dieß ist nur auf seine Freigebigkeit abgesehen; er gibt die erhaltenen Gaben siebenfach zurück, über alle gebräuchliche Vergeltung. Er gibt dabei ohne Berechnung seines Besitzes und ohne

Zweifel an dem Charakter der Beschenkten; einmal stattet er einen ehrlichen Diener aus und fördert den Guten, eben so bereitwillig aber fördert er auch den Schlimmen; er schenkt unbezahlte Kleinode an Leute, die ihn um einen Ausstand bei ihm selber peinigen; er zieht, ein ächter Freund in der Noth, den Freund aus dem Schuldthurme und hilft ihm auf, und er erläßt ihm die fünf geliehenen Talente, als er ein reicher Erbe geworden ist, und dieser leiht ihm in seiner Noth die Geschenke nicht einmal wieder. Schenken und Geben ist ihm in seiner königlichen Laune zur Gewohnheit geworden; er könnte, sagt er, Königreiche an seine Freunde geben und nie müde werden. Warnt ihn sein Verwalter, so hört er ihn nicht, dringt er in ihn, so schickt er ihn weg; raschsündigend geräth er so in den reißenden Gang der Verschwendung, gibt weg aus leeren Koffern und seine Versprechungen werden Schulden. Dieser unverständigen Güte sieht der gutmüthige Hausmeister, wenn er auf Timon's Herz blickt, in schmerzlicher Bewunderung dieses „Wunderwerkes von guten, aber übelangewandten Thaten" zu, beklagend, daß die Freigebigkeit, welche Götter macht, die Menschen verdirbt; betrachtet er die Sache von der verständigen Seite, so muß er es sinnlos schelten, wie dieser Mann weder wissen will wie fortzufahren, noch wie aufzuhören, daß er nicht hören werde, bis er fühlen muß. Die Thorheit dieser Selbstverblendung wächst, wenn man bemerkt, wie jede Warnung an ihm vorübergeht, die in aller Gestalt an ihn

kommt. Der Dichter in ſeinem Gedichte gibt ſie ihm im Gewande der Schmeichelei, das beachtet er nicht; Apemantus ſagt ſie ihm in derber, übertriebener Weiſe, das nennt er auf die Geſelligkeit ſchmähen; der Hausmeiſter gibt ſie ihm mit Zahlen, die ſieht er nicht an. Selbſt als ihn die Dränger ſchon aufmerkſam machen, kann der Hausmeiſter nur Gehör finden, indem er mit ſeinen Thränen zu Timon's Herzen ſpricht, das nie verſagt, und indem er ein prägnantes Wort ſucht, das ſeinen Geiſt mit ſchneller Wahrheit ſchlägt: die Welt iſt nur ein Wort, wie leicht wäre ſie verſchenkt, wenn ſie Euer wäre! Auch dann noch iſt es Timon peinlich, ihn predigen hören zu ſollen; er iſt nicht gewöhnt, Widerwärtiges zu hören; dieſes feinſte Gift der Schmeichelei hat ihn verdorben. Ein ſo verfeinerter Mann des Wohllebens, wie dieſer, würde nicht angezogen werden von plumpen Schmeicheleien ins Geſicht, ſo wenig wie Antonius; er kann den Tadel des Apemantus hören und denkt nicht daran, ihn als einen läſtigen Gaſt zu beſeitigen; wenn der Juwelier eine derbere Artigkeit ſagt, weiſt er ſie zurück als einen Spott; von ſeinen Clienten verlangt er, daß ſie alle Ceremonien bei Seite legen, denn er will ſie zu Freunden haben, er will ſie nicht für Leute von „ſchwachen Thaten und hohlen Grüßen“ nehmen, denen dieß zukomme. Sie freilich zeigen ſchon in ihrer dienſtbereiten Unterwürfigkeit, daß ſie nichts anderes als ſolche Leute ſind, und ihr Umgang und die allmählige Gewöhnung in ihren Ton hat Timon die ähn-

iche Fläche des Weſens mitgetheilt. Wie er im Anfange erſcheint, iſt er ganz der verwöhnte Liebling einer verweichlichten und ſittenverderbten Stadt, in ganz mäcenatiſcher, wenn nicht fürſtlicher Haltung, vornehm, herablaſſend, voll freundlicher Rückſichten, fein, in ſeinen Reden kurz, plan, gewählt, aber nirgends tief. Im Reiz der heitern Geſelligkeit und in der Gewöhnung der Genüſſe iſt ſein Geiſt verflacht, ſeine Ueberlegung verſchlemmt, wie bei Antonius. Ihn mahnen nicht große Berufe zu einer äußeren Thätigkeit, wie dieſen; daß er kriegeriſche Verdienſte um Athen hat, rechnet man ihm vielmehr als einen Ueberſchuß an, den man an den Mann dieſer Natur und dieſer privaten Stellung nicht verlangt. Aber auch innerhalb ſeiner privaten Sphäre ſieht man im Anfange nirgends eine Spur von tieferer Geiſtesbildung; an den Künſten nimmt er nur oberflächlichen Antheil; was er für ſeine menſchenfreundlichen und menſchenfeindlichen Feſte erfindet, iſt ſehr mäßig geiſtreich; er iſt ein liebenswürdiger Naturaliſt und Weltling, der dem Augenblick lebt; wie das Unglück ihm nahetritt, mag er über ſeine eignen Fehler nicht in ſich gehen, während er die der Menſchheit am Gegenſtande ſeines tiefſten Haſſes macht; ſein Geiſt bietet ihm keine Zufluchtſtätte, in die er ſich zurückziehen könnte; er fällt faſſungslos von einem Aeußerſten in das andere. Dann aber iſt nicht zu leugnen, daß ſein Elend in ihm wie in Richard II. erſt eine Tiefe des Gefühls und des Geiſtes aufdeckt, die man vorher nicht ahnen konnte

Ein unthätiger Menſch, nicht wie Antonio (der Kaufmann von Venedig) von Natur und Geburt, ſondern durch die Gewöhnung des Wohllebens, hat er das geiſtige Leben, ähnlich wie jener das Gemüthsleben, einſchlummern laſſen. Er hat ſich von ſeinem Gelde ſo wenig wollen unterjochen laſſen, wie dieſer; Antonio aber, ſparſam und großmüthig zugleich, ließ den freigebigen Gebrauch ſeines Vermögens an ſich kommen, wie ſelbſt den Einen bewährten Freund; Timon dagegen ſandte ſein Geld vor ſich her, ließ es Alles für ſich thun, was es am beſten und was es am wenigſten konnte; in ſeinem Unglücke braucht er es, um Unheil damit über die gehaßte Welt zu ſchicken, in ſeinem Glücke, um ſich Freunde, das erſte Bedürfniß ſeiner Natur, damit zu erkaufen, da es ihm nur Schmeichler kaufen konnte. Mit Geiſtesgaben und Vorzügen Freunde zu gewinnen, uneigennützige Freunde zu wählen, hätte er nicht verſtanden. Aber was dafür entſchädigt, iſt, daß er ſie mit ſeinem Gemüthe wählte und mit ſeinen Gemüthsgaben eben ſo ſehr, wie mit ſeiner Freigebigkeit, gewann. Wenn bis zu dieſem Punkte hin Timon wie ein oberflächlicher Charakter erſchien, der mehr in ein bürgerliches Schauſpiel trivialeren Schlages paßte, ſo hat ihm Shakeſpeare an dieſer ſchönſten Stelle jene Tiefe gegeben, die ihn zum Bürger einer höheren Dichtungswelt macht. Dieſe Tiefe liegt in der engſten Verknüpfung der Freigebigkeit von Timon's Hand mit der ſeines Herzens. Das Alterthum ſchon verſchmolz dieſe Begriffe der äußeren und

inneren Liberalität; die deutsche Sprache hat im Mittelalter in dem Worte Milde die Begriffe der Menschenfreundlichkeit, der Freigebigkeit und Wohlthätigkeit vereint, als ob dieß untrennbare Eigenschaften wären, wie sie es überall auch sein werden, wo nur Eine dieser Eigenschaften unverstellt und ungeheuchelt ist. Zu einem solchen Milden in diesem Sinne hat Shakespeare mit jener unbegreiflichen Schärfe seines menschenkennenden Instinktes den Timon gebildet. Sein Reichthum ist überall von seiner guten und edlen Natur getragen. Freigebigkeit der Menschenliebe, der unermüdlichen und unaufhörlichen Güte, Freigebigkeit des Vertrauens bis zur Leichtgläubigkeit, Freigebigkeit der äußeren Sitte bis zur freundlichsten Leutseligkeit auch gegen die Geringsten, gehen immer mit der Freigebigkeit seiner flüssigen Hand zusammen; er ist ein Verschwender seines Herzens wie seiner Güter; er ist die Seele der Menschenfreundlichkeit, von bescheidenen, einnehmenden Sitten eben so sehr, wie er in Bezug auf Besitz uneigennützig, aufopfernd, von Selbstsucht frei bis zum Unbedacht ist. Denn er läßt diese Sonne seiner Liberalität und seiner Mildthätigkeit über Böse und Gute leuchten; er ist in der verderbtesten Stadt von dem unschuldigsten Glauben an die Menschen geblieben; er darf sich, schon vom Unglück überfallen, in dem Bewußtsein fühlen, daß ihn keine schlechte Verschwendung getrieben, daß er unweise, nicht unedel gegeben habe. Ehrlichkeit nennen selbst seine Feinde seinen Fehler; die ehrlichen und

treuen Diener in diesem reichen Hause ehren die Herrschaft so sehr, wie sich selbst. Wie viel Eitelkeit und Großthuerei sich in Timon's Wohlthätigkeit und seine Prunksucht eingeschlichen haben mochte, doch gab er und half er aus Grundsatz und menschlicher Pflicht; wir sind geboren, war seine Meinung, Wohlthaten zu erzeigen. Wie sehr die Schmeichelei seine Unterscheidungsgabe abgeschliffen haben mochte, doch suchte er nicht Schmeichler mit seiner Freigebigkeit, sondern wahre Freunde, und glaubte wahre Freunde zu besitzen. Er setzte die höchste Tugend der Geselligkeit und Menschenliebe, die Freundschaft, an die Spitze seiner Ideale, und hätte mit Aristoteles den thöricht gescholten, der einen Einsiedler glücklich nennen möchte; aber er versah es darin, daß ächte Freundschaft nicht gegen Viele möglich ist. Venus und Amor haben nicht Macht über ihn,*) deren Freuden der eigennützige Genußsüchtige sicherer mit Golde kauft, als die Treue von Freunden. Sein Eigenthum betrachtet er als das der Freunde, und das ihrige in der edelsten Selbsttäuschung wie das seine; da sie den Wunsch aussprechen, er möchte ihrer einmal bedürfen, macht ihn dieser Ausspruch bis zu Thränen weich; er wünscht ärmer zu sein, um ihnen näher zu rücken; wo-

*) Thörichte Ueberarbeiter haben später den Timon abscheulich zugerichtet. Shadwell gab dem Timon eine Geliebte, die ihn nicht verläßt; eine Entwurzelung des Charakters. Cumberland gab ihm eine Tochter, die er also um Vermögen und Subsistenz bringt, ein Leichtsinn, der das Edle in dem Charakter vertilgt.

zu brauchte man Freunde, ſagt er, wenn man ſie nie gebrauchen ſollte? Selbſt freigebig, denkt er auch die Anderen ſo; er iſt überzeugt, daß ſein Glück nie ſinken könne, ſo lange er ſeine Freunde habe, daß er nur ihre Herzen wie Fäſſer anſtechen dürfe, um ihr Vermögen ſich zufließen zu ſehen. Da die Stunde der Noth kommt, nimmt er ſeinen Mangel für einen Segen, weil er nun in der That ſeine Freunde erproben könne. Und wie gut er ſeine Schätze angelegt zu haben glaubte, äußert er noch in den Worten an Flavius, die für die ganze Natur ſeiner Freigebigkeit am ſprechendſten ſind: Nun ſollſt du ſehen, wie du mein Vermögen mißſchätzteſt: ich bin reich in meinen Freunden. Selbſt da der erſte Verſuch, bei den Senatoren Hülfe zu ſuchen, ſchon geſcheitert iſt, erſchüttert auch dieß ſein Vertrauen noch nicht; er will zwiſchen dieſen eisblütigen Erbwucherern und ſeinen näheren Freunden unterſchieden wiſſen.

Nun überfällt den unbeſonnenen Geber die Erfahrung, die er nicht möglich geglaubt hätte; die falſchen Freunde zerſtäuben um ihn her in der Stunde ſeiner Noth; was die Feſte angezogen hatten, ſtößt das Faſten ab. Die feinnaſigen Wucherer des Senats ſpüren zuerſt den drohenden Bankbruch aus und zu den gewünſchten Darleben ſchüttlen ſie die Köpfe. Der gerettete Ventidius, reich geworden, ſchlägt ab, das Geſchenkte wieder zu leihen. Lucullus weichert ſich frech und ſucht den Diener Timon's zu beſtechen, der ihm ſein Geld vor die Füße wirft. Lucius, dem Timon wie ein Vater war, deſſen Vermögen

er geſtützt hatte, der aus ſeinem Silbergeſchirr trinkt, ſtellt ſich unglücklich, daß er ſich gerade ausgegeben habe. Sempronius, der zuerſt von Timon Gaben empfangen hatte, auf den er am meiſten gerechnet hatte, ſpielt den Beleidigten, daß er nicht zuerſt zu ihm geſandt habe. Die Krankheit eines Freundes, nicht Freund, heißt Flaminius den erſten dieſer Drei; ein undankbares Ungeheuer nennen die Fremden den Zweiten; als einen klugen politiſchen Teufel, der den Böſen ſelbſt zu überbieten fähig iſt, bezeichnet Timon's Diener den Dritten. Dieſe Scenen, die zu denen gehören, welche Knight nicht für Shakeſpeariſche gelten laſſen will, ſind offenbar aus Mangel an Stoff etwas breit und von burleskem Anſtrich geworden, wie es ſich vielleicht beſſer in die Komödie eignen würde. Aber auch ſo laſſen ſie genugſam empfinden, wie furchtbar die eingeerndtete Laſt des Undankes den freigebigen Edemann niederwerfen mußte. Das ſchwärzeſte Laſter, das den Menſchen unter das Thier ſtellt, trifft gerade ihn, den ſeine Freigebigkeit zu den Göttern rückte; es trifft ihn durch ſolche, die ihn erſt ausgeſogen hatten, und deren Verpraſſen ihr Undank ärger als Diebſtahl macht; es trifft ihn, den Argloſen, der nie gewußt hatte, daß Klugheit über dem Gewiſſen der Menſchen ſitzt, der von unehrlichen Menſchen hatte ſprechen hören und ſprach, ohne ſie je gekannt zu haben, durch Freunde, denen er unbegränzt vertraute; es trifft ihn plötzlich, ſo daß „Ein Winterſturm alle ſeine Blätter abſchüttelt und ihn nackt dem Froſte

überläßt." Iſt es ein Wunder, daß er nicht die Größe und Wucht der Worte finden kann, die die ungeheuere Maſſe des Undanks, den er erlebte, bedecken könnte, daß die Vorſtellung von dem Undank der Menſchen nun alle ſeine Gedanken kreuzt wie eine fixe Idee? Er hat für Freundſchaft Falſchheit, für Geſelligkeit Verlaſſenheit, für Freigebigkeit Geiz getauſcht und Fluch im Segen und Elend in ſeinem Glücke gefunden; der Schiffbruch der edelſten Gefühle macht, daß ſeine ganze Natur in ihr Gegentheil umſchlägt. Unbefeſtigt von Seele, wenig nachhaltig von Kraft, kann er nicht Meiſter werden über die Unbilden des Schickſals; ſein Geiſt wird ertränkt und verloren in dem Unglücke, zu dem er nicht geſchult wurde; der glatte Weltmann und ſein Gemüth, das man nur in ebener Oberfläche geſehen hatte, wird von dem Sturm einer tiefen Leidenſchaft aufgewühlt, die das Unterſte zu oberſt kehrt. Das lebendigſte Bild ſteht vor uns des Ueberſchlags von Einem Extreme zum andern; das Unmaaß, das ihm dort eigen war, iſt es auch hier; von dieſer Seite nannte daher Coleridge den Timon einen Lear des häuslichen und gewöhnlichen Lebens. Der eben noch von Menſchen umſchwärmt war und angebetet, iſt verlaſſen und verachtet; der geſelligſte Menſch flieht von den Menſchen, die er ärger als Wölfe gefunden hatte, hinweg zu den Thieren in die Einſamkeit des Waldes; der im Ueberfluß, in der höchſten Verfeinerung der Lebensgenüſſe gelebt hatte, der führt ein nacktes Leben in der Wildniß;

der Mäcen, der Gönner und Patron so vieler Abhängiger, wird ein Anachoret, der Epicuräer ein Cyniker, der Reiche ein Armer und Ausgestoßener aus Grundsatz, aus eigensinnigem Gelübde, das er auch nicht bricht, als ihn der Zufall mit neuen Schätzen überhäuft; der stets Freundliche und Gütige waffnet seine Zunge mit furchtbaren Flüchen und Verwünschungen; der Mann der Menschenliebe ist ein Menschenhasser geworden. Jetzt sieht er alle die Wahrheiten ein, die er sonst nicht hören wollte; jetzt sieht er Hunde und Schmeichler in der ganzen Welt, wo er ebenso unterscheidungslos sonst nichts als Freunde gesehen hatte; jetzt hat er Mißtrauen gelernt und weiß es zu lehren, das sein leichtgläubiges Herz sonst nicht kannte. Diese expansive Natur ist in dieser neuen Verwandlung von einer ungemeinen Intensivität geworden. Wenn er der Ueberhebung des Geschöpfes über das Geschöpf, des Reichen über den Armen nachdenkt, wenn er der allgemeinen Schiefe der Natur nachgrübelt, in der nichts gerade sei als die gerade Schlechtigkeit, wo immer die untere Stufe der oberen schmeichle, wenn seine Betrachtung über der Unnatur des Undanks oder über der Allmacht des Goldes weilt, ist dieß in Selbstgespräche voll Tiefsinns niedergelegt, die gegen seine frühere flache Unterhaltung sehr abstechen. Wenn er die endlosen Seuchen von Vieh und Menschen über seine Freunde, Feuer und Verderben über Haus und Stadt, Verpestung über den ganzen Dunstkreis der Erde flucht, wenn er seinen Haß ausspeit über die

ganze Menschheit und seinem Hasse Wachsthum mit dem Alter wünscht, geschieht dieß in den kühnsten und gewaltigsten Invectiven, die irgend eine Dichtung aufzuweisen hat. Wenn er thatsächlich seinem Grimm und seinen Verwünschungen Nachdruck zu geben strebt, thut er es mit einer Hartnäckigkeit des Vorsatzes, mit einer Grundsätzlichkeit des verdichteten Menschenhasses, die den einseitig Gewordenen nun eben so nach der Tiefe seiner Anlage uns aufhüllt, wie ihn seine Verschwendung und seine Menschenliebe früher in vielseitiger Oberfläche zeigt hatten. Die Menschen sind ihm fernerhin nur Werkzeuge oder Gegenstände seines Hasses. Nachdem er, Wurzeln grabend, einen neuen Schatz gefunden, sucht ihn die verhaßte Gesellschaft aufs Neue in seiner Einsamkeit auf; er unterscheidet seine Besuche; die alten Schmeichler und Tadler, den Ayemantus und die Künstler, die er als verderblich genug kennen gelernt hatte, schickt er mit Schlägen und Steinen heim; dem Senat und der Stadt bietet er seinen Baum zum Hängen an; Andere stattet er mit seinem Golde aus, sie der Menschheit verderblicher zu machen. Er macht seine Schätze, wie sonst zum Werkzeug seiner Liebe, so jetzt seines Hasses; sie sollen vernichtende Zwiste unter die Menschheit säen, bis sie ganz hin ist. Er rüstet Alcibiades mit Gold aus für sein Heer, das er zur Vernichtung Athens führt, er wünscht ihm Glück bis zu dem Siege und nach dem Siege Unglück über ihn selbst, der noch der beste seiner Freunde war. Nächst dem Bürger-

kriege ſchickt er die Luſtſeuche über die gehaßte Vaterſtadt aus; er gibt den Buhlerinnen des Alcibiades Gold, damit ſie ſechs Monate ihrem Gewerbe entgegen leben, ſich herausſchmücken und Kräfte ſammeln, um dann ſo verderblicher zu werden. Er gibt den Räubern ſein Gold und ſeine Lehre, nach dem Beiſpiele der ganzen lebenden und todten Natur zu ſtehlen. Er theilt ſeinem treuen Flavius davon mit, aber mit dem Bedinge, daß auch Er wie ein Menſchenhaſſer lebe. Noch nach ſeinem Tode ſoll auch ſeine Grabſchrift der Menſchheit ſeinen Haß und ſeinen Fluch verkünden.

Auch in dieſem Aeußerſten der Verſtocktheit ſeines unmäßigen Haſſes hat der menſchliche Dichter der urſprünglichen Natur dieſes Mannes nicht vergeſſen, und nicht verſäumt, die Spuren ſeiner alten Milde durch allen Groll und alle Flüche noch erkennbar zu laſſen. Auch dieß trägt nicht wenig dazu bei, die Durchſicht auf eine beſſere Menſchheit in dieſem Stücke überall offen zu halten. Als ihn Alcibiades zuerſt aufſtört in ſeiner Ruhe, entleert ſich gegen dieſen ſein neuer Haß in ſeiner erſten Stärke. Gleich darauf entſtrömt ſeinen Lippen, die er nur zum Fluchen öffnen möchte, unwillkührlich ein Gebet des Segens. Er wünſcht, daß die allbringende Mutter Natur aus ihrem empfängnißreichen Schooße lieber alle unerhörten Ungeheuer, nur keine undankbaren Menſchen mehr gebären möge; ſie ſoll ihre fetten Triften, Weinberge und das Mark der Erde austrocknen, ſie ſoll die Undankbaren, wenn

sie sie gebar, nicht aufnähren. Apemantus plagt ihn, und gegen ihn erhebt er sich in dem ganzen Selbstgefühle seiner edleren Natur; aber auch in das Gespräch mit ihm schleicht eine gutmüthigere Aeußerung ein, nach der er besser als von den Männern von den Frauen denkt, an denen er so schlimme Erfahrungen nicht gemacht hatte. Die Räuber kommen; gegen sie ist er milder, weil sie wenigstens nichts anderes scheinen wollen, als was sie sind; auch bei ihnen, sagten wir schon oben, wirkt sein Fluch einen Segen. Die Treue seines Hausmeisters erschüttert ihn vollends. Er ist gezwungen, Einen Ehrlichen anzuerkennen, der sich freikauft von seinem systematischen Hasse; er erkennt dieß Einemal sein übermäßiges Ausschreiten nach dem Extreme, er erkennt für den Augenblick seine „ausnahmslose Raschheit", und betet zu den ewig nüchternen und mäßigen Göttern, es ihm zu vergeben. Aber verharren kann der Schwache in dieser heilsamen Stimmung nicht, die ihn retten konnte; der Starrsinn der Folgerichtigkeit hat sich seiner bemächtigt, und in demselben Momente, wo er seinen Fehler der ausnahmslosen Verurtheilung der Menschheit einsieht und eingesteht, rafft er sich zu dem Eigensinn zusammen, ihn nur für diesen Einen Ausnahmsfall zu meiden. Er fällt in seinen schroffen Haß zurück, aber auch darin könnte eine solche Natur nicht lange aushalten. „Die Menschenliebe, sagt Ulrici, war sein Lebenselement, der Menschenhaß war Stickluft für ihn, in der er nicht lange athmen konnte." Er stirbt am

gebrochenen Herzen, nimmt man gewöhnlich an; uns scheint in seinen letzten Reden die Absicht des Selbstmords deutlich zu sein. Die zwei Grabschriften, die Shakespeare im Plutarch fand, hat er am Schluß des Stückes in Eine verschmolzen. Die schönere hat er ihm selbst im Munde des Alcibiades gesetzt, der auf diese haßsüchtigen Grabschriften gleichsam mit einer menschenliebenden antwortet: „Du lehrtest Neptun zu weinen auf Deinem Grabe über vergebene Fehler."

Zu dem Gegensatze des Timon, zu der Figur des Cynikers Apemantus, hat dem Dichter zunächst der Diogenes in Lilly's Alexander und Campaspe gesessen; die raschen und schlagenden, epigrammatischen Antworten auf Fragen, die hier und da für die witzige Erwiederung etwas zu sehr schon zugerichtet sind, haben dort ganz ihr Vorbild. Die Schilderung dieses antiken Narren ist in ihrer Art so vollkommen, daß man glaubte, der kurze Entwurf eines Cynikers, der in Lucian's Philosophenversteigerung dem Diogenes in den Mund gelegt ist, müsse Shakespeare bekannt gewesen sein. Um ein Mann dieser Sekte zu sein, heißt es dort, müsse man frech und unverschämt sein, auf Alle schmähen, auf Könige wie auf Bettler; so ziehe man die Augen der Menschen auf sich und erscheine mannhaft. Die Sprache müsse barbarisch, die Stimme mißtönig und völlig dem Hunde ähnlich sein, das Gesicht starr, der Gang dem Gesichte entsprechend, überhaupt Alles thierisch und roh. Scham, Billigkeit und Maaß sei entfernt, das

Erröthen ganz vom Geſichte verbannt. Auf den beſuchteſten Plätzen müſſe man ſich umtreiben, ſich aber in ihnen allein halten und begehren, ohne Geſellſchaft zu ſein, und weder Freund noch Feind zum Umgange zulaſſen. All das ſei leicht zu erreichen; es bedürfe keiner Erziehung, keiner Wiſſenſchaften und ähnlichen Poſſen, ſondern dieß ſei der kürzeſte Weg zum Ruhme. — Man ſieht, dieß könnte ebenſo wohl eine Charakteriſtik des Apemantus ſein, wie dieſer ein Bild nach dieſer Vorzeichnung; hat Shakeſpeare Lucian's Werke nicht gekannt, ſo iſt die Art und Weiſe, wie er hier den Geiſt des Alterthums getroffen hätte, deſto bewunderswerther. Der Dichter ſtellt in Timon und Apemantus die cyrenäiſchen und cyniſchen Syſteme, die das ganze Alterthum getheilt haben, einander gegenüber, und läßt anſchaulich und eindringlich fühlbar werden, wie Beide, indem ſie das Glück als das Ziel des menſchlichen Beſtrebens hinſtellen, eine trügeriſche Standarte ausſtecken, und wie das Erpichen auf extreme Lebensgrundſätze nicht einmal zu dieſem falſchen Ziele hinführt. Der freien und feinen Natur des Timon, der in Nährung und Pflege, in Steigerung und Befriedigung der Bedürfniſſe das Glück ſucht, der in untrennlicher Verbindung mit ihnen die Bildung und Bildſamkeit ſieht, die der auszeichnende Vorzug unſeres Geſchlechtes ſind, der in der Geſelligkeit das eigenthümlichſte Mittel dieſer Pflege und Verfeinerung aller äußeren und inneren Gaben und Genüſſe erkennt, ſteht dieſer Proletarier des Alterthums, der hündiſche Philoſoph

gegenüber im entgegengesetzten Aeußersten der Rousseau'schen Naturtheorie. Befangen in dem Eigensinn des Grundsatzes legt er das Unmaaß in die Mäßigkeit; arm und bedürftig geboren, macht er aus der Bedürfnißlosigkeit ein System; die Verleugnung alles dessen, was den Menschen zum Menschen macht, die Herabsetzung der menschlichen Natur zur thierischen, die vollständige Entbehrung, die Flucht des Umgangs und geselligen Verkehrs ist das Prinzip seiner Lebensweisheit. In der Einseitigkeit dieser ärmsten aller Launen ist er „aller Menschlichkeit entgegengesetzt" geworden; ihm hat nicht der Wein und das Mark der Erde den Geist träge gemacht, aber das Wasser hat ihn ihm von früh auf ertränkt; er verachtet Kunst und Künstler; jedes Vergnügen, Tanz und Pomp ist ihm Wahnsinn; gegen die Empfindbarkeit von Timon's weichem Herzen ist sein Gemüth ganz stumpf und erstarrt. In Armuth geboren, wäre er zur Arbeit, zur Thätigkeit und Geschäftigkeit mehr als Timon gewiesen gewesen, der sein Geld für sich arbeiten ließ; aber wenn es schon in diesem ein Fehler war, daß er der Götter Dasein nachahmte in seiner genießenden und gewährenden Güte, so ist die Unthätigkeit und Tagdieberei des Aremantus viel sträflicher und verächtlicher. Aus seiner Bettelarmuth hätte ihm Timon täglich geholfen, wenn ihm diese, nach dem unverdorbenen Sinne unserer Vorfahren, für eine Schande gegolten hätte; er aber machte aus ihr, wie es in unserer cynischen Zeit geschieht, einen

Stolz, und ſezte ſeinen Ruhm auch darein, daß er nicht wie Timon ein Verſchwender ſei, da doch ſeine Enthaltſamkeit kein Verdienſt in ihm war; er macht im Wortverſtande aus der Noth eine Tugend. Sticht dieſer ſein Bettelſtolz gegen Timon's Beſcheidenheit zu des Lezteren unermeßlichem Vortheil ab, ſo mehr gegen deſſen Uneigennüzigkeit die Selbſtſucht des Apemantus, der in ſeinem Gebete nur für ſich ſelber bittet, wiewohl er es liebt, ſich ſelbſt zu verabſcheuen. Denn all dieſer Rolle der eignen Verthierung, der abſichtlichen Verarmung und Vereinſamung liegt nach jenen Winken bei Lucian, die Affectation von Originalität und die Eitelkeit zu Grunde, die Augen der Menſchen auf ſich zu ziehen. Neben dieſer ſelbſtgeborenen Eitelkeit, wie verzeihlich erſcheint da die des Verſchwenders, die von hundert, Dank und Bewunderung und Liebe heuchelnden Schmeichlern erzeugt und genährt wurde! Wenn Apemantus kein Schmeichler, außer gegen das Elend, war, wenn er grob und derb jedem die Wahrheit, und treffende Wahrheit ſagte, wie ſollte es ihm beſſer ausgelegt werden, als dem Timon ſeine leutſelige und rückſichtsvolle Umgänglichkeit, da dieſe Aufrichtigkeit des Apemantus wieder in jenem Bettelſtolze und jener Eitelkeit ihren Grund hatte! Er ſtand auf jener unterſten Stufe, der keine niedrere folgt, die ihr ſchmeicheln könnte, und die ſich daher der oberen zu ſchmeicheln ſträubt; ſeine Geradheit floß aus der Bosheit einer giftigen, neidiſchen und heftigen Natur, ſie ruhte auf dem in-

stinktiven Scharfblick, alle schlechten Eigenschaften und Erfahrungen auszuspüren und die guten nicht zu sehen, sie ward im Gegensatze zu Timon's Sucht, Allen Liebes und Gutes zu erweisen, zur Gewohnheit des Tadels und Verleumdens, sein Schimpf hatte keinen andern Zweck, als die Menschen zu ärgern, „das Amt eines Schurken oder Narren." Der Zorn wurde in ihm, gegen das Sprichwort, dauernd und stechend, der Menschenhaß, der bei Timon aus der Erschütterung jedes Glaubens an die Menschheit entstand, war bei ihm ein Handwerk in Folge des angebornen unmenschlichen Sinnes und seiner eitlen und boshaften Gewöhnungen. War Timon ertrem und ausnahmslos in seiner Liebe und seinem Vertrauen, so ist es dieser ebenso in seinem Hasse und in seinem Mißtrauen. In welches Licht tritt die unverdorbene Natur jenes verwöhntesten Sterblichen, der die gute Meinung der Unschuld von aller Menschheit hegte, in welchen Glanz seine Freundschaftsmanie gegen die argwöhnische Natur dieses Egoisten, der an keine Ehrlichkeit glaubt, der sich wundert, daß ein Mensch dem Anderen vertraut, daß sie bei ihren Einladungen Messer zulassen und zu trinken wagen, ohne den Hals zu panzern, der zu den Göttern im Gebete steht, ihn vor der Thorheit zu bewahren, einem Menschen zu trauen! Er, der nichts besitzt, ist zu derselben Versteinerung des Herzens gekommen, wie der Geizhals, der nichts zu besitzen vorgibt, das macht den Gegensatz vollkommen, in den Apemantus zu Timon gestellt ist. In der Scene,

wo er dem Menschenhasser Timon zuletzt gegenübersteht, hat der Dichter tief und vortrefflich die ganze Ueberlegenheit der edlen gegen die gemeine Natur empfinden lassen, trotz aller Verirrungen, die die letztere der ersteren mit Wahrheit vorwerfen kann. Wie groß erhebt sich Timon gegen den Schmäher, der ihn jetzt, da er ihm ähnlich geworden sei, mehr zu lieben vorgibt, obgleich er kaum den Aerger und Neid verhalten kann darüber, daß ihm Timon ins Handwerk greift und seinen „zornigen Witz" ihm abgelernt hat. Wär ich Dir ähnlich, sagt ihm Timon, würf' ich mich selber weg! Er „önnt ihm seinen bestialischen Wunsch und Ehrgeiz, die Welt den Thieren geben, und mit den Thieren Thier werden zu können, und zeigt ihm nur, daß er im Reich der Thiere eben so verworfen sein würde, wie in dem der Menschen, daß er den Rang und die Ungleichheit der Kräfte und Gaben, die ihm in der menschlichen Gesellschaft peinlich ist, auch dort wieder finden würde. Denn in dieser communistischen Natur, die Alles gleich haben will, ist die Kraft des Entschlusses und des Strebens noch verschlissener, als in dem Kind der Verwöhnung, in Timon. Wenn Du nicht Bettler wärest, würdest Du wieder Höfling werden, sagt ihm Apemantus; die Kraft der Entsagung, die Timon bei dem Auffinden neuer Schätze bewährt, ginge weit über seinen Begriff! Er begreift daher auch Timon's Umschlag zu Menschenhaß nicht, weil er von der Menschenliebe, die dessen Natur war, nichts in sich hat; er begriff nur, daß der Mann,

in dem er nichts als einen Vornehmen, Geschmeichelten gesehen hatte, in das andere Extrem des demüthigen Schmeichlers verfallen wäre. Er spricht aus seiner eignen Natur. Und darum fällt uns die Wahrheit der hypothetischen Charakteristik so auf die Seele, die ihm Timon entgegen schleudert: Du bist zum Hunde geboren! Wärest Du an meiner Stelle gewesen, Du wärest ein Schwelger geworden und hättest Deine Jugend in Lustbetten geschmolzen und nie die eitige Mahnung der Rücksicht, des Maaßes gehört. Zu mir drängte sich Alles mit verwöhnenden Diensten; meinen Schicksalswechsel zu tragen, der nur bessere Tage gekannt hat, ist daher schwer; Deine Natur dagegen hat mit Leiden begonnen, ist abgehärtet im Leiden, warum solltest Du die Menschen hassen, die Dir nie geschmeichelt, die Dir Gaben nie mit Undank vergolten haben? Du würdest ein Schelm und Schmeichler geworden sein, wenn Du nicht der schlechteste der Menschen wärest! — Unter seinen vielen grundlosen Schmähungen sagt Apemantus dem Timon zwei treffende und vorwurfsvolle Wahrheiten, beide fallen aber auf ihn selber treffender und mit stärkerem Vorwurf zurück. Der beste Glücksstand, sagt er ihm, wenn unzufrieden, ist weit elender und gequälter, als der schlechteste bei Zufriedenheit. Aber diese Zufriedenheit hatte Timon in seinem Glücke besessen, nur daß sie ihm bei der Katastrophe seines Glückes nicht Stand hielt; der gallsüchtige Tadler Apemantus aber hatte sie nie besessen; auch ist sie, und dieß ist der Irrthum dieser beiden

Lebenssysteme, an das Glück weder des Besitzes noch der Entbehrung geknüpft. Dann sagt ihm Apemantus noch: er habe nie die Mitte des Lebens gekannt, sondern nur das Aeußerste beider Enden. Darauf konnte Timon erwiedern, daß Er diese Mitte eben so wenig und dagegen das Aeußerste nur Eines Endes gekannt habe.

Zwischen beide Excentrische ist Alcibiades in die Mitte gestellt als der Mann des practischen Lebens, das die Extreme abzuschleifen pflegt. Er ist keineswegs in ein sehr günstiges Licht gerückt, damit er dem Hauptcharakter keinen Eintrag thue. Shakespeare stellt ihn dar ohne alle Idealität, als einen Mann von gröberem Gewebe, der in keiner Art nach den äußersten Enden der Dinge schwärmt; ein ganzer Soldat, der aber dabei die Genüsse des friedlichen Lebens mit sich führt, der arm und reich zu sein versteht; nicht der schlimmste von Timon's Freunden, der ihm, selber bedürftig, Geld zum Unterhalt anbietet und freiwillig, selbst geschmäht von ihm, seine Sache mit zu der seinigen macht. Er hat, verschwenderisch mit seinem Blute, reich nur an Wunden, der Stadt Athen ihre Feinde abgehalten, während die Senatoren ihr Geld zählten und auf große Zinsen liehen. Dafür lohnt ihm derselbe Undank, den Timon von seinen Freunden erfuhr; man erwidert ihm große Verdienste, ganz wie Timon's Freunde thaten, nicht einmal mit einer kleinen Gefälligkeit, und auf ein leidenschaftliches Gesuch trifft ihn Verbannung, wie den Timon die Freunde verließen und verstießen. Der

Thatkräftige ist „schlimmer als toll“ auf diese Mißhandlung; sein Grundsatz, den er schon bei Vertheidigung seines Freundes, des Zweikämpfers, geltend gemacht hatte, wehrt ihm, schnöde Beleidigung geduldig zu tragen; er waffnet sich gegen das erlittene Unrecht mit Empörung gegen den Staat, während Timon seinen Haß auf die ganze Menschheit warf, einen zu weiten Staat zum Angriff. Timon's Haß wäre ganz leidend geblieben, wenn ihm der aufgefundene Schatz nicht die Mittel gegeben hätte, die Menschheit mit Gold zu bekämpfen; Alcibiades rächt seine Kränkung an der undankbaren Stadt mit den Waffen. Da, wo Timon ausnahmslos haßte, straft er mit Strenge aber mit Wahl; er hört auf die Vorstellung, daß die Mauern, die er stürzen will, nicht von denen gebaut sind, die ihn beleidigt haben; nicht Alle, sagt man ihm, haben gefehlt; man bietet ihm Decimation an, wenn seine Rache nach dieser Speise gelüste, vor der der Natur ekelt. Der Kriegsmann wirft sein Pfand hin, daß er nur die Schuldigen treffen wolle; auf seine bündige Rache und thätigen Haß folgt Versöhnung wieder, während dem Timon in seiner Feindschaft gegen die Menschheit selbst die Decimation nicht genug that. Dieses Unmaaß fällt nothwendig auf den unmächtigen Hasser vernichtend zurück. Ihm hatte das Schicksal wunderbar noch einmal die Mittel entgegengebracht, die süßeste Rache an seinen falschen Freunden zu nehmen; er verschmähte im Eigensinne der Verbitterung, was ihm, dem Verschwender, der verschwen-

derische Zufall freigebig in die Hände spielte und starb vereinsamt, den elenden Scheinfreunden vielleicht ein Gegenstand der Schadenfreude, während der arme Alcibiades mit unbezahlten Soldaten, Maas haltend in seinen Zwecken und in seiner Leidenschaft, den Undank bestraft, die Reuigen schont, und über Alle seine Triumphe feiert.

Der Sturm.

„Es kann wenig Zweifel ſein, ſagt Hazlitt im Eingang ſeiner Bemerkungen zu dem Sturm, daß Shakeſpeare der univerſellſte Genius war, der je lebte. Für Tragödie, Komödie, Hiſtorie, Paſtorale, Poſtoralkomödie, Hiſtoricopaſtorale, für untheilbare Darſtellung und fortgehendes Gedicht, iſt er der einzige Mann. Er hat nicht allein dieſelbe unbeſchränkte Macht über unſer Lachen und Weinen, über alle Hülfsmittel der Leidenſchaft, des Witzes, des Gedankens, der Beobachtung; er beſitzt auch das unbegränzte Gebiet phantaſievoller Erfindung, ſchrecklicher oder ergötzlicher Art, dieſelbe Einſicht in die Welt der Einbildung wie in die reale Welt; und über allem herrſcht dieſelbe Wahrheit des Charakters und der Natur und derſelbe Geiſt der Menſchlichkeit.“ Das Treffende dieſer Sätze empfindet man erſt recht, wenn man gerade, wie wir, aus den antiken Stücken in dieſe phantaſtiſche Welt des mittelalterigen Aberglaubens, aus den römiſchen Hiſtorien von

so festem geschichtlichen Kerne in dieß luftige Reich der Elementargeister herübertritt. Ein größerer Abstand kann nicht gedacht werden, und doch liegt dieß Stück wie das Wintermährchen mit zweien jener Historien nahe genug zusammen, und doch ist der Dichter in dieser entgegengesetzten Sphäre wieder so heimisch, als ob er sich nie daraus entfernt hätte. Hatte er in jenen Werken den realen, politischen, geschichtlichen Sinn des englischen Volkes beschäftigt, so sprach er dießmal zu der leichtgläubigen Einbildungskraft des damaligen Geschlechtes von zwei verschiedenen Seiten und aus zwei gleich ergiebigen Quellen. Es war dieß die Zeit des allgemeinen Glaubens an Hexerei und Zauberkunst durch ganz Europa; in England wurde damals das Interesse für solche Dinge auch unter den Menschen der gebildeten Klasse durch eine Reihe von Werken über Magie, Hexenkünste und Geisterwelt wach gehalten, und daß König Jakob selbst in seiner Dämonologie (1603) sich unter die Schriftsteller dieser Art gemischt hatte, mußte wohl der Wißbegierde in dieser Richtung Nahrung und modischen Reiz hinzugeben. Nächst diesen Wundern der unsichtbaren Welt reizten die Menge damals die Nachrichten und die Proben so vieler sichtbarer Wunder der neuentdeckten Welttheile; Shakespeare stichelt in diesem Stücke selbst auf diese Wunder der Natur und der Ferne, die man sich in England von lügenhaften Reisenden aufbinden ließ und auf die neugierige Wuth, mit der man sich um die seltsamen Gestaltungen neuer Thiere und

Menſchen drängte, die den Sehluſtigen ausgeſtellt wurden. Shakeſpeare ſelbſt ſpeculirte gleichſam in ſeinem Sturme auf dieſen Geiſt der Zeit. Er gibt uns einen ehrwürdigen Zauberer und ſeine Geiſterwelt, eine entlegene Inſel mit einem ſolchen wunderbaren, nie geſehenen Ungeheuer, Reiſeabentheuer, Verſchlagung und Sturm, Alles mit einemmale; Schiffsweſen, Seegeruch, robinſoniſche Einſamkeit, fremde Natur und Luft weht uns aus allen Theilen dieſes Dramas wie fühlbar an. Der Dichter knüpfte das Stück, um es deſto lebendiger zu machen, an ein ganz neues Ereigniß an, das die Londoner Welt beſchäftigt hatte. Im Jahre 1609 war Sir George Sommers mit neun Schiffen nach Virginien abgegangen; ein Sturm trennte die Schiffe, die zum Theil Virginien erreichten, zum Theil 1610 nach England zurückkehrten und die Nachricht von dem wahrſcheinlichen Untergang des Admiralſchiffes (Sea-Venture) brachten, das aber zu den Bermudasinſeln gelangt war. Im Jahre 1610 erſchien von Silveſter Jourdan eine kleine Schrift „Entdeckung der Bermudas, ſonſt Teufelsinſel genannt", worin der Sturm beſchrieben war, der das Admiralſchiff abgetrennt hatte. Das Schiff war leck geworden, die Matroſen waren über dem Pumpen ermüdet zum Theil in Schlaf geſunken und hatten ſchon Abſchied von einander genommen, als Sommers Land erblickte und das Schiff zum Glück zwiſchen zwei Felſen geklemmt wurde; die Inſeln fanden ſie unbewohnt, die Luft mild, das Land übermäßig fruchtbar;

man hatte diese Eilande früher immer für bezaubert gehalten; ihrer steten Stürme wegen, auf die auch Shakespeare anspielt, hatte sie schon Raleigh (1596) verrufen. Man sieht aus diesen Stellen hinlänglich, daß Shakespeare einzelne Züge in seinem Sturme diesem Berichte entlehnt hat, und es ist glaublich genug, daß er zu der ganzen Composition den Anlaß davon nahm. Man kennt sonst keine Quelle zu dem Sturme. Die schöne Sydea von unserem Jakob Ayrer ist wahrscheinlich einem englischen Stücke nachgebildet, das Shakespeare eine Anknüpfung für das Verhältniß zwischen Prospero und Alonso, Miranda und Ferdinand gegeben haben kann; weiter haben die Stücke keine Aehnlichkeit miteinander. Weiter bedurfte aber auch Shakespeare kaum etwas, um sein Stück im Uebrigen selbsterfinderisch zu gestalten, das überhaupt wenig Handlung hat, in dem (sagt Schlegel) die Auflösung gewissermaßen schon in der Exposition enthalten ist.

Die Zeitbestimmung des Sturms ist durch die Unleugbarkeit der Anlehnung an die erwähnte Schrift von Jourdan und zugleich durch die neuerdings erst bekannt gewordene Notiz festgestellt, daß es, zufolge den „Auszügen aus den Rechnungen der Hoffestlichkeiten“ (von Cunningham in den Schriften der Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben) am 1. Nov. 1611 in Whitehall vor dem König aufgeführt wurde. Die Annahme Hunter's (disquisition on the tempest), der das Stück für eines der früheren Werke des Dichters und zwar für das von Me-

res erwähnte love's labour's won hielt, ist durch diese Daten von selbst beseitigt.

Der Sturm ist eines jener Stücke, die wie der Sommernachtstraum in die Gattung des Singspiels, des Pastorals, der Maske einschlagen, und es war daher erklärlich, daß in der Restaurationszeit, als auf den hergestellten Theatern die erste Neugierde des Publikums mit den alten Stücken aus Shakespeare's Zeit gesättigt war, und nun Davenant zu Schauwerk und Musik greifen mußte, um die Sinne zu kitzeln und den verdorbenen Geschmack zu reizen, dieß Stück wie Macbeth durch Davenant und Dryden in eine Art Oper voll Effecthascherei, später durch Shadwell in eine förmliche Oper verwandelt ward. Wie in allen Shakespearischen Stücken dieses Charakters ist die Handlung und die Charakteristik von sehr einfacher Natur. Unsere Bemerkungen über den Sturm werden daher kurz sein. Wir wollen aber denselben einen kurzen Rückblick auf eine Gruppe der letztbesprochenen Stücke vorausschicken, die uns ein gewisses Gemeinsame zu verknüpfen scheint, auf das wir aufmerksam machen müssen, und dessen Erkenntniß dann unserer Erklärung des vorliegenden Stücks noch leichteren Eingang verschaffen wird. — Wir erinnern uns, daß in Shakespeare's zweiter Periode eine große Gruppe von Stücken wie geistig verbunden war durch einen Gedanken, der uns in eigenen Seelenlagen und Lebensverhältnissen des Dichters zu wurzeln schien: die Gegensätze des äußeren Scheines und des

inneren Wesens, des wirklichen und des conventionellen Werthes der Dinge beschäftigte ihn persönlich, und diese Beschäftigung spiegelte sich in den Werken jener Zeit auf das Mannichfaltigste wieder. An der Gränze der zweiten und dritten Periode lagert dann eine weitere Gruppe von Dramen, in der wir einen persönlichen Antheil des Dichters nicht vermuthen können, schon weil sie von der verschiedensten äußeren Gestalt und Haltung, viel zu mannichfaltig nach dem Ideengehalte sind. Die übermüthigste Productionslust schien Shakespeare damals gerade auf das Verschiedenartigste zu zerstreuen, wie um sich in Allem zugleich zu versuchen; und man würde in jenen Lustspielen Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um Nichts, Lustige Weiber, und in den Trauerspielen von Hamlet und Othello, in dem Schauspiele Maas für Maas, in den Historien Cäsar und Heinrich VIII. vergebens nach gemeinsamen Merkmalen suchen, die auf eine dauernde Gemüthslage des Dichters zurückschließen ließen oder auf ein in ihm vorherrschendes Gedankensystem zu beziehen wären. In den beiden letztgenannten Stücken aber tritt in dem Stoffe ein sittliches Verhältniß hervor, das unter allerhand Modificationen fast in allen späteren Arbeiten des Dichters wiederkehrt, das ihm mehr und mehr ein Gegenstand des Nachdenkens von so fesselndem Interesse zu werden scheint, wie früher jenes vorschlagende Thema in den Stücken der zweiten Periode, ein Verhältniß, das in vieler Hinsicht den geraden Gegensatz gegen das frühere

Thema bildet und auf dem seine Betrachtung mit ähnlichem Nachdrucke verweilt. Brutus' Abfall von Cäsar ist als eine That der Untreue und Undankbarkeit an einem Freunde dargestellt, die der Geist des Ermordeten nachträgt bis zur Vergeltung. Wolsey's selbstsüchtige Plane im Rücken seines königlichen Förderers sprechen eine ähnliche dankvergessene Treulosigkeit aus. Gesteigert kehrt dasselbe Verhältniß in Macbeth's Verrath an seinem Wohlthäter Duncan wieder. Und wie in regelmäßiger Vergrößerung reiht sich diesem Undank und dieser Untreue an Freunden, Fürsten, Wohlthätern und Verwandten der unnatürlichste Grad dieser Laster im Lear an, in dem ruchlosen Abfall der Kinder von dem Vater, in der Empörung des eignen Blutes im Schoos der Familie. Die schönen Gegenbilder der unerschütterlichen Treue im Kinde, im Unterthanen, im Diener, im Gatten haben wir dann im Lear und Cymbeline aufgestellt gesehen. Im Troilus war die Treulosigkeit der Cressida, die Bundbrüchigkeit der griechischen Helden das ähnliche Thema. Im Antonius ist der treulose Bruch alter und neugeknüpfter politischer, freundschaftlicher und ehelicher Bande zu Gunsten der sündhaften Treue gegen eine Buhlerin als die Katastrophe in des Helden Schicksalen dargestellt. Entfernter ordnet sich auch Coriolan's Abfall vom Vaterlande diesem allgemeinen Gegenstande unter; ganz enge aber reiht sich ihm in Timon der schmachvolle Undank und die treulose Abwendung seiner falschen Freunde an. Ob nun die Vielbeschäftigung

des Dichters mit diesem Verhältnisse der verletzten Anhänglichkeit, der gebrochenen Verpflichtung, der bewiesenen Unerkenntlichkeit aus irgend welchen persönlichen Erfahrungen zu erklären sei, aus traurigen Erfahrungen, die zugleich erklärten, warum er mehr auf diesen Schattenbildern, als auf den entgegengesetzten Lichtbildern der Treue verweilte, die vielleicht auch den Grund der Mißstimmung in sich enthielten, auf die wir beim Antonius hindeuteten, das wissen wir leider nicht. Wir haben in der Einleitung zu der dritten Periode von Shakespeare's Dichtung die Empörung des Grafen Esser gegen seine mütterliche Gönnerin Elisabeth erwähnt, die der Dichter vielleicht eben so von zwei Seiten ansehen mochte, wie die That seines Brutus. Konnte diese Erfahrung zur Wahl des Stoffes, zur Belebung der Verhältnisse im Cäsar Anlaß geben, so ist es doch unwahrscheinlich, daß sie so alleinherrschend in dem Dichter fortgelebt haben sollten, um als die Eine Grundlage aller der späteren Stücke und der in ihnen vorwaltenden Stimmung und Betrachtung zu bilden. Wir müssen uns begnügen, diese nicht wohl abzuleugnende Uebereinstimmung in den Vorwürfen der letzten Arbeiten des Dichters angezeigt und festgestellt zu haben, und müssen es der Zeit überlassen, ob sie vielleicht noch einmal die Mittel zur Erklärung dieser auffallenden Thatsache liefern wird.

Der Sturm nun schließt sich ganz nahe an die Stücke an, die von diesem Gedanken an unnatürliche Lösung na-

türlicher Bande, Unterdrückung, Falschheit und Undank am tiefsten bewegt sind. Es handelt sich um die Auflehnung des gleichen Blutes gegen das Gleiche, um die Usurpation eines Bruders gegen den Anderen, eines dankloſen gegen einen wohlthätigen Bruder. Der Herzog Prospero von Mailand hatte, über Studien vertieft, die Leitung des Staates seinem Bruder Antonio überlaſſen, den er nächst seinem Kinde am meisten liebte. Sein Vertrauen zeugte in Antonio Falschheit, so gränzenlos wie das Vertrauen war, die Gewöhnung an Macht und Herrschaft zog Ehrgeiz in ihm groß und aus dem Ehrgeiz erwuchs Verrätherei. Er stimmte in dem Staate Alles nach den Zwecken seiner Herrschsucht, beſetzte alle Aemter mit seinen Geschöpfen, verband sich mit Prospero's Feind, dem König von Neapel, untergab diesem das freie Mailand in Lehnspflichtigkeit, zog auch dessen Bruder Sebastian mit zur Beihülfe heran, und stürzte dann den Bruder, den sie mit seiner dreijährigen Erbtochter aufs Meer aussetzten. Zu dieser Unnatürlichkeit gegen seinen Bruder, seinen Fürsten, seine Nichte und sein Land sehen wir Antonio im Verlaufe des Stücks noch eine ganz gleiche That des widernatürlichen Verraths und des Undanks gegen seine Hülfsgenoſſen und neuen Lehnsherrn entwerfen. Um der Tributpflicht wieder los zu werden, stiftet er Alonso's Bruder zum Morde des Königs auf, zu dem ähnlichen Verbrechen, das er an Prospero begangen. Beide, Antonio und Sebastian, lernen wir kennen als harte Naturen, die den

ungeeignetsten Augenblick des Unglücks ergreifen, um Alonso bittere Vorwürfe zu machen, als eingefleischte Spötter, die, wie Coleridge sagte, den Hohn als ein Mittel brauchen, das unbehagliche Gefühl ihrer Unterordnung unter die Guten los zu werden. Antonio ist von beiden der ärgere Sünder, der, wie ihm Prospero zuletzt sagt, seinen Ehrgeiz gegen sein eigen Fleisch und Blut genährt hat, die Natur austrieb und das Gewissen in sich erstickte; zwanzig Gewissen zwischen ihm und seinem Bruder, sagt er selbst, möchten gefrieren und schmelzen, ehe sie ihn belästigen sollten. Ihm dem Projectsüchtigen gegenüber, ist Sebastian wie ein stehendes Wasser, das Antonio erst fluten lehren will, damit er nicht, wie alle „ebbenden" Leute, durch Furchtsamkeit und Unthätigkeit auf den Grund gerathe. Als ihre Anschläge gescheitert, die Früchte der früheren Verbrechen verscherzt sind, steht Antonio verstockt, Sebastian, erst von Vorwürfen und Gewissensbissen ergriffen, athmet wieder auf; Alonso war gleich nach dem ersten Schlage, nachdem er seinen Sohn verloren glaubte, stumm, stumpf und reuig geworden. Er war mit seiner Flotte in Tunis gewesen, wohin er seine Tochter verheirathet hatte, gegen Aller Rath, selbst gegen die Neigung der Tochter; er hat das eigne Kind unnatürlich in einer Staatsheirath geopfert; über diesem Geschäfte ereilt ihn, in den Augen Antonio's und Sebastian's als eine Strafe, der Sturm, der ihm zugleich zur Rache für seine Unthat an Mailand auch seinen Sohn und Erben, wie er glauben

muß, hingerafft hat. Wie er von Ariel die wunderbare Kunde hört, daß sie in dem einwohnerlosen Lande als Usurpatoren bekannt sind, und daß ein Verderben über ihren Häuptern hänge, von dem sie nur Herzeleid und reines Leben erretten könne, wollen Antonio und Sebastian selbst mit dem Teufel kämpfen, Alonso allein ist vom Grame ermürbt und bewährt später seine Sinnesänderung, als er die Vermählung seines Sohnes mit der Erbin von Mailand wünscht und vor Miranda, nun seiner Tochter, reuig niederkniet.

Prospero hatte zu seinem Falle selbst den unschuldigen Anlaß gegeben. Er hatte in Mailand ganz in den freien Künsten gelebt, verzückt in geheimen Studien, in rückgezogener Stille, der Besserung seiner Seele ergeben. Durch diese Entsagung und Vernachlässigung der weltlichen Dinge hatte er selbst die böse Natur in dem Bruder geweckt, so daß er zum Epheu ward, der von dem fürstlichen Stamme getragen diesem dafür sein Grün aussog. Der Hang nach den geistigen Dingen hatte ihn um seinen Thron gebracht, die Früchte seiner Studien, in der Einsamkeit durch zwölf Jahre fortgesetzt, sollen ihn zurück erwerben. Der Rath des Königs von Neapel, Gonzalo, ein redseliger, aber auch beredter Alter, der gutmüthige Tröster seines verunglückten Fürsten, war der Erhalter des ausgesetzten Prospero geworden; er gab ihm Lebensmittel und, was ihm mehr war, seine Zauberbücher mit in das Schiff, nicht untreu seinem Herrn und nicht untreu

den höheren Geboten der Menſchlichkeit; ihn hält daher Proſpero in einem heiligen Andenken, als einen Mann von ungemeſſener Ehre. Verſchlagen an eine einſame Inſel war ſein einziger Troſt in der Verzweiflung ſeine kleine Tochter, „für die er fortan allein lebt;“ er hatte ihr durch die Betreibung ſeiner Geheimkünſte die Nachfolge mit verſcherzt, er hat in ihr eine Verpflichtung für die Welt behalten und wendet zuletzt die mächtigſte Entfaltung ſeiner Magie ganz auf den Einen Zweck ihrer, nicht ſeiner Herſtellung. Ehe es ſo weit kommt, ehe ihm das Glück ſeine Feinde in die Hände gibt, hat er auf ſeiner Inſel Gelegenheit, ſeine verſäumte thätige Pflicht gleichſam nachzuholen; er richtet eine doppelte Herrſchaft ein über Caliban, den einzigen Bewohner der Inſel, und über das Geiſterheer, das er in ſeine Dienſte zwingt. Hierin erſcheint Proſpero ſelbſt als eine Art Uſurpator; Caliban, der ſich als Herrn der Inſel betrachtet, klagt ihn deſſen ausdrücklich an; die Herrſchaft über die Geiſterwelt aber galt in der Anſicht jenes Zeitalters überhaupt als eine ſündige Anmaßung und ein unnatürlicher Ehrgeiz. Hatte ihn über der Vorbereitung für dieſe Zaubermacht ſein Unſtern in Mailand betroffen, ſo will er nun ſeine Meiſterſchaft darin nur dazu anwenden, das, was ihm dieſe Studien gekoſtet, wieder einzubringen, und bis dazu die Zeit gekommen, Gutes mit ihr zu ſtiften; dann will er ſeinen Zauberſtab begraben und ferner nur an ſein Ende denken. In jener Herrſchaft aber ſcheint Proſpero nun erſt zu lernen, Zucht und

Regentenstärke zu entfalten. Die gemachte Erfahrung hatte ihn belehrt. Alles um sich her hält er in scharfer Unterthänigkeit; seine Befehle sind dictatorisch und verlangen blinden Gehorsam und ungesäumte Dienste. Nicht allein das Ungethüm Caliban fürchtet seinen Zorn, auch seine Geister dienen ihm zitternd; gegen seinen Liebling Ariel gebraucht er bei dem kleinsten Widerspruche harte Worte; gegen Ferdinand und Miranda weiß er sich zu stellen, als sei er ganz aus Härte zusammengesetzt. Er ist durch sein Schicksal achtsam und vorsichtig, gereizt und streng geworden, aber diese Strenge thut seiner Güte, sein Nachtragen thut seiner Versöhnlichkeit, sein Wunsch nach Vergeltung und sein Grimm über die unnatürliche That der Fürsten thut seiner edleren Natur keinen Abbruch, noch verleitet ihn all dieß zu einem Mißbrauche seiner Macht. Darin liegt vielmehr der stille Zauber dieses Charakters (und dieß muß man mit den Zaubercharakteren der Greene und Marlowe, den Bacon und Faust, vergleichen, um den Unterschied von Poesie und Poesie inne zu werden), daß er trotz der geheimnißvollen Allmacht, die ihm geliehen ist, und trotz der Erhabenheit, mit der ihn diese Macht umkleidet, durch ihre milde und gute Anwendung nur als ein gewöhnlicher, gutgearteter Mensch erscheint, in dem das Urtheil mit der Leidenschaft zu kämpfen hat, der mit seinem besseren Theile Partei gegen seine Wuth nimmt und mit seiner Tugend seine Rache besiegt, in dem die moralische Würde eine größere Macht ist, als die Magie. Er hatte es in der Hand,

Usurpation mit größerer Usurpation zu vergelten, er konnte die Mordplane Antonio's und Sebastian's an Alonso vollziehen lassen, aber er ist in allen Stücken das Gegentheil der Menschlichkeit gegen seine unmenschlichen Feinde. Er ist zufrieden, da sie reuig sind, und will nicht Unnatur mit Unnatur vergelten; er gibt gegen Unthat Wohlthat zurück; er ist voll langbewahrtem Danke gegen Gonzalo, dem er seine Dienste mit Worten und Werken heimzahlen will; auch darin scheint ein Gegensatz zu liegen, daß er wie von dem Mißbrauch aller Gewalt, auch von dem der väterlichen entfernt ist, und seiner Miranda nicht den Zwang anthut, den Alonso seiner Claribel.

Der Wunsch, Ferdinand mit seiner Tochter zu vermählen und diese Heirath zum Werkzeug und zum Ziel all seiner Rache zu machen, bezeichnet Prospero's gutmüthige, aber darum nicht schwache Natur am besten; er wählt nicht übergroßmüthig den Sohn seines Bruders, der mit auf der Flotte ist, aber von Prospero wie von dem Dichter nicht mit ins Spiel gezogen wird; er wählt den Sohn Alonso's, der als sein Feind weniger unnatürlich gegen ihn handelte; sein Mailand wird dadurch zugleich mit Neapel, wie Gonzalo freudig bemerkt, auf gleichen Fuß gestellt. Daß Ferdinand und Miranda in der raschen Entfaltung einer willkührlosen Liebe voll paradiesischer Unschuld dem Wunsche Prospero's so bereit entgegenkommen, ist in der Natur der Verhältnisse wohl begründet. Miranda ist eines jener reizvollsten weiblichen Geschöpfe des Dich-

ters, deren Vorzüge nicht auf hervorſtehenden, einzelnen Eigenſchaften beruhen, ſondern auf jener ungeſtörten Harmonie und Reinheit des Weſens, das uns in Frauen ſo wohlthuend und ſo beneidenswerth erſcheint; ſie iſt wie Cordelia, Ophelia, Perdita, von jenen ſtillen Naturen, die in knospenartiger Beſchloſſenheit des Gemüths den Werth und die Tiefe ihres Weſens wie das Feuer des Diamanten bergen, bis ein erſter Anſtoß die deckende Hülle abſchleift und den Reichthum und Glanz des inneren Lebens zu Tage bringt. Einſam erwachſen könnte ſie in Bezug auf geſellige Gaben und alle conventionellen Vorzüge nur ein unbeſchriebenes Blatt ſein; ſie iſt ſtill und von wenigen Worten; dafür iſt ihre Phantaſie voll innerem Spiel und Leben, und ihr Gemüth das reinſte, das Menſchenverkehr nicht verſehrt hat. Sie konnte wenige Fehler und Tugenden ausüben lernen, da die Gelegenheit zu beiden fehlte. Der Dichter gab ihr daher Beſcheidenheit und Mitleid, Tugenden, die ſich in Einſamkeit und Natur auch ohne Menſchen erlernen, und auf deren Grund jede andere Tugend zu pflanzen iſt. Der Vater hatte ſie oft merken laſſen, daß ſie mehr iſt als ſie weiß; ſie hat weder Neugierde, es zu wiſſen, noch Sehnſucht, es zu ſein. Sie weiß nur, daß ſie die Tochter des armen Proſpero iſt, ſo daß, als er ihr ſeine herzogliche Würde entdeckt, ſie ihn unwillkührlich fragt: ſeid ihr denn nicht mein Vater? Hierin beruhigt, denkt ſie ſich wohl einen Augenblick in die beſſere Lage und fragt, welch böſes Spiel ſie daraus

vertrieben habe, oder obs zum Segen war; aber gleich ihr nächster Gedanke ist der des Bedauerns um die Sorge, die sie dem vertriebenen Vater gemacht haben müsse. Das Mitleid bezeichnet Prospero ausdrücklich als ihre Tugend; wir sehen sie so gleich anfangs bei dem Sturme, weiblich leidend mit den Leidenden; sie ist darum so begierig, gerade den mitfühlenden Gonzalo einmal zu sehen. Es ist voll süßem Reiz, wie der Dichter selbst ihren stummen Blicken mehrmals die Sprache des Mitleids, und nur diese Sprache gelieben hat. Bei dem Sturme beruhigt sie Prospero: Es ist kein Leids geschehen, (und auf ihren ungläubigen Blick:) kein Leid! Gleich nachher: Ich habe Alles so mit meiner Kunst geordnet, daß keine Seele — (wieder ihr besorgter Blick) Nein, keines Haars Verlust widerfuhr. Und eben so gelten Prospero's Worte ganz am Schlusse des ersten Aktes: Sprich nicht für ihn! einem fürbittenden Blick Miranda's, die nicht gesprochen hatte. So trifft sie mit Ferdinand zusammen, und es ist nicht wunderbar, daß sie in dem ersten Momente miteinander Blicke wechseln. Der Königsohn hält sich allein für gerettet, sein Vater, singt ihm Ariel zu, ist todt, hülfsbedürftig irrt er umher, Prospero beschuldigt ihn hart, die Herrschaft der Insel usurpiren zu wollen, dazu läßt er ihn sogleich seine Allwissenheit und seine Macht empfinden und lähmt seine Sehnen und bindet seine Lebensgeister. So ist er zugleich durch seine Schönheit und durch seine mitleidwurdige Lage für Miranda ein Gegenstand des Reizes;

er ist der erste Mensch, den sie außer Prospero sah; des Vaters unfreundliches Anfahren weckt ihr Mitleid nur stärker, das Mitleid mit einem Unverschuldeten; denn in so schönem Tempel denkt sie nichts Böses und will sich für ihn verbürgen; ihr gutes Herz erzeugt ihr Vertrauen und ihr Mitleid, und beides ihre Liebe, die sich nicht einen Augenblick verhehlen kann. Wie natürlich, daß dieß Entgegenkommen eines Wesens, das dem Frauenkenner geschaffen schien aus dem besten jedes Geschöpfes, das in ihm alle älteren Eindrücke plötzlich verlöschte, dem verwaisten, dem gefangenen Ferdinand auch das Herz gefangen nimmt! Die Schwierigkeiten, die der Vater absichtlich zwischen dieß „schöne Begegnen zweier seltner Neigungen" wirft, damit nicht zu leichter Gewinn den Preis leicht mache, zeitigen in kurzen Stunden das reinste Verhältniß. Er legt Ferdinand Sclavenarbeit auf, um zu prüfen, ob er liebe; er trägt sie um Miranda's willen, die ihm die Bürde abnehmen will. Er macht Miranda glauben, daß Ferdinand gegen andere Menschen ein Caliban sei, aber damit irrt er nicht ihre „bescheidene Neigung." Er hört zu, wie sie die Betheuerung von Ferdinands Liebe in stiller Seligkeit anhört und sich thöricht schilt zu weinen, worüber sie sich freut, Thränen, die auch, immer in demselben Zuge ihrer Bescheidenheit, etwas aus dem Gefühle ihres Unwerthes entspringen. Der Vater hört zu, wie sie arglos ihr Herz ausplaudert, und gegen sein Verbot ihren Namen nennt und scheinbar gegen seinen Wunsch ihre Liebe ver-

schenkt. Auch mit diesem unendlich zarten Faden hat Shakespeare diese Episode an den Hauptgedanken des Stückes leise angeknüpft; der Vater „verliert seine Tochter", sie lehnt sich im ersten Ungehorsam gegen ihn auf, sie fällt von ihm ab und es brechen die Bande der Natur und des Blutes, aber in jenem einzigen Falle, den Natur und Sitte geheiligt haben, in dem das Kind Vater und Mutter verlassen soll. Darum gibt nun Prospero dem raschen Bunde seinen Segen, mit einer zweiten Prüfung, ob Ferdinand sie auch rein und ächt liebe, mit der feierlichen Beschwörung, daß er ihre Unschuld bewahre. Ist dieß bei einem so ätherischen Wesen, wie Miranda, überflüssig, und in dem so zarten Gemälde eine unzarte Mißfarbe? Aber Miranda hat trotz ihren unschuldigen Kinderjahren durch den Vater, der sie für die Welt erzog, und durch einen rohen Angriff Caliban's Begriffe von unerlaubter und von treuloser Liebe gefaßt; man merkt das aus Aeußerungen, die man in ihrem Munde fast nicht erwartete. Der Vater hatte sie zu Sitte und Kenntniß erzogen, aber an die Rücksichten der feinen Gesellschaft dachte er in der Wildniß am spätesten; wohl dachte er jetzt bei der warmen Begegnung der Beiden an die Gefahren der Jugend und der Einsamkeit. Die Maske belehrt uns, daß der Pfeil des Cupido abgleitet an ihnen, und es hat seinen Sinn, daß sie in der Höhle am unschuldigen Schachspiele überrascht werden.

Weise und gütig, wie hier Prospero seine väterliche

Gewalt in Liebe und Strenge ausübt, übt er auch seine Gewalt über die Geister. Wenn andere Dichter ihre Zauberdramen damals brauchten, um den Zuschauern Freude mit allerhand Kunststückchen zu machen, wie sinnig hat Shakespeare, obgleich er eine „artige Erfindung" dieses Schlages auch nicht verschmäht, daneben doch die Zaubereien nur wie Symbole der natürlichsten Verhältnisse gebraucht, gleich als ob ihm das Hexenwerk in der Poesie ebenso unerlaubt scheine, wie es im Leben angesehen war. Wenn durch Ariel's Zauberkunst Ferdinand von den übrigen getrennt wird, so kann das auch darum sein, weil er zuerst aus dem Schiffe sprang und kräftiger als die Andern, wie wir hören, sich schwimmend zu retten suchte; wenn Ariel die anderen Fürsten von dem Schiffsvolk gleichfalls getrennt hält, so kann es sein, weil sie Alle über Bord sprangen, jene aber nicht; wenn Ariel die Matrosen in Schlaf zaubert, so fügt er selbst zu, daß ihm ihre Ermüdung die Hälfte der Arbeit abgenommen; wenn die Fürsten dann durch verwirrende Erscheinungen in Irrwahn und Verzweiflung gerathen, so wirkt zu eben diesem Zwecke auch ihre Schuld, die wie ein langsames Gift jetzt nachwirkt und „ihre Geister beißt." So könnte man die Wunder aus diesem Stücke streichen, und die Natur bliebe übrig. Mit eben so feiner Symbolik aber sind die wunderbaren Phantasiegebilde der Geisterwelt an den inneren Sinn unseres Stückes geknüpft, und dieß scheint uns noch über das Geschick hinaus zu gehen, womit dieser idealen

Welt fester Charakter, Consistenz und innere Nothwendigkeit gegeben, die Natur gleichsam über sich selber hinausgeführt, das Wirkliche in das Reich der Möglichkeit getragen, und bei der Gestaltung des übernatürlichen nirgends gegen den gesunden Verstand gesündigt ist. Es sind die Geister, die im Volksglauben den vier Elementen vorstehen, die der Dichter in Prospero's Gewalt gegeben hat, mit deren Hülfe er die Sonne verfinstert, die See aufstürmt, Gewitter erregt und die Gräber eröffnen kann. Von Sylphen, die in dünne Luft zerschmelzen, läßt er die Maske aufführen; Seenymphen, Wassergeister, singen in Ariel's Trostliede für Ferdinand den Chor; Gnomen (goblins), Erdgeister nennt er die, deren Geschäft ist, Caliban mit Krämpfen und Geistern, in Gestalt von Igeln und Affen zu plagen. Wenn diese Eintheilung und Function der untergeordneten Geister nicht gerade scharf und systematisch in dem Stücke erscheint, so ist es dagegen desto deutlicher, daß Shakespeare ihrem Meister, Prospero's geliebtem Geisterboten, dem Ariel, die vereinte Kraft dieser Elementargeister verleihen wollte. Er erscheint einmal als Seenymphe, schwimmend und auf dem Meere fahrend, dann als Feuergeist, der das Schiff entzündet und wie die leckende Flamme am Maste hinaufklettert, dann als Erdgeist, für Prospero in den Adern der gefrorenen Erde beschäftigt; seine vorherrschende Natur aber, wie es sein Name ausdrückt, ist die des Sylphen, des Luftgeistes. In dieser Eigenschaft heißt er Vogel und erscheint in der

Gestalt der Harpye, fliegt und reitet auf Winden und krausen Wolken, holt Nachts den Thau von den geisterbewohnten Bermudas, verschwimmt unsichtbar und nimmt sichtbar jede Gestalt an, und irrt, bethört, zerstreut, foppt und schreckt die Menschen in allerhand Erscheinungen, Tönen und täuschenden Spielen. Anmuth, Zartheit, Schnelle, vor Allem Freiheit und Leichtheit, die Eigenschaften seines Elementes, sind die seinen. Er war früher im Dienste jener Hexe Sykorax, für deren schmutzige (earthy) und verabscheute Befehle er zu zart war, er weigerte ihr den Dienst und sie klemmte ihn mit Hülfe ihrer mächtigen Diener in einen Fichtenspalt, eine Marter wie für Verdammte, aus der die Hexe selbst ihn nicht mehr erlösen konnte, aus der ihn Prospero's Zauberkunst nach zwölfjähriger Haft befreite. Für diese Wohlthat der wiedergegebenen Freiheit, der höchsten, die Ariel kennt, leistet er dem Prospero Dienste, die seiner sanften Natur gemäßer sind; während die übrigen Geister den Magier hassen und ihm nur gezwungen dienen, dient ihm Ariel dankbar und würdig, ohne Lügen, ohne Irrthümer, ohne Murren; dafür ist ihm auf eine bestimmte Frist die Freiheit, sein Alles, wieder versprochen, und von dieser Frist für guten Dienst noch ein Jahr Nachlaß zugesagt. Auch diese verringerte Zeit zu erwarten, wird ihm aber schwer; es ist unendlich sinnig und schön, welch einen eigen wehmüthigen Zug der Dichter auf Wesen und Verhältniß dieses Geschöpfes geworfen hat, indem er ihn zwischen eine übermächtige Na-

tur und den Anflug höherer Gefühle getheilt hat. Aus den vier Elementen gemischt, ist Ariel von Natur ein Geist höherer Ordnung; durch Dienst und Verkehr mit einem edlen Menschen und Wohlthäter ist er gesteigert zu halbmenschlichen Sympathien, während sonst diese Wesen nach dem Volksglauben sich theilnahmlos, feindselig, verirrend gegen die untergeordnete menschliche Creatur verhalten. Er kann sich in die gequälte Lage der vom Gewissen gefolterten Fürsten mitfühlend versetzen, von deren Art er nicht ist; so hat er auch, obschon er „blos Luft ist", von den höheren Empfindungen des Dankes und der Liebe etwas eingesogen, obgleich sie seiner Natur widerstreben. Sein Herr „wird ihn missen", wenn er ihm erst seine Freiheit gegeben hat; aber ihn, den lustigen Gesellen, wandelt keine Sehnsucht nach dem lieben Meister an, den er nur zu lieben scheint um der versprochenen Freiheit willen. Er verlangt nach mehr, nach schnellerer Freiheit und Prospero muß ihm jeden Monat einmal vorhalten, dem leichtsinnigen Vergessenen, welche Wohlthat er ihm erwiesen; aber dann kämpft der bewegliche Diener mit seiner flüchtigen Natur und wird wieder ganz Gehorsam, Geschick und Treue. Es ist eine unnatürliche Herrschaft, ein unnatürlicher Bund zwischen Mensch und Geist, wo die gleichgeartete Natur und die verknüpfenden Sympathien fehlen, und doch, dieß ist die anschauliche Beziehung dieses Verhältnisses zu der Handlung des Stückes, doch ist dieser unnatürliche Bund durch Sitte, Würde, Wohlthat

und Dankbarkeit möglich und haltbar geworden, da in dem Reiche der Menschen dagegen, die mit Sittengefühl und Vernunft begabt sind, die stärksten Bande der Natur zwischen Brüdern und Brüdern unnatürlich gebrochen wurden.

In eben diese innerliche Beziehung zu dem Sinne des Stücks ist die viel und mit Recht bewunderte Figur des Caliban gebracht. Schon Dryden staunte vor der inneren Wahrheit dieses Geschöpfes, für das die Natur kein Vorbild bot; Schlegel nannte die Schilderung desselben von unbegreiflicher Conseauenz und Tiefe, und trotz ihrer Häßlichkeit nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit nicht dadurch gefährdet wird; und immer hatte man diese Schöpfung vor Augen, wenn man Shakespeare pries, daß er das Uebernatürliche natürlich, das Wunderbare alltäglich mache, daß er nicht allein die menschliche Natur zeige, wie sie in wirklichen Vorkommnissen ist, sondern auch wie sie befunden werden würde in Versuchen, denen sie nicht ausgesetzt werden kann. Caliban ist ganz das Gegenstück zu Ariel; gegen den Anmuthige ungestalt von außen und innen, Schildkröte im Kothe, wo jener Vogel in der Luft, ein embryonisches Wesen, dem gleichsam die erdige Entstehung aus dem Schoos einer noch unfertigen Natur anklebt. Seine Mutter ist die Hexe Sykorax, die aus Algier wegen Unthaten verbannt, durch Neid und Alter in einen Reif gekrümmt, auf diese Insel geflohen war; sein Vater ein Teufel; das

Product ſcheußlicher Eltern, brutaler Triebe und einſamen Aufwuchſes nennt ihn Schlegel daher vollkommen erſchöpfend halb Dämon und Thier, halb Gnomen und Wilden. Eine faule Maſſe, die ſich gegen jede Thätigkeit ſträubt, hat er nur Empfindung wie das Thier für gutes Futter, für Schmeicheln und Streicheln, für körperliche Reize, auch für die Luftmuſik der Geiſter und die Träume, nach denen er wachend zurückweint; ſonſt iſt er ganz Bosheit und Falſchheit, dabei feige und zu der Unterwürfigkeit geboren, gegen die er murrt. Proſpero fand ihn auf der Inſel, thieriſch ſtammelnd, ſich ſelber nicht klar; er pflegte ihn mit menſchlicher Sorgfalt, um mit Kunſt die Rohheit zu zähmen, gab ihm die erſten Begriffe von den Dingen und lehrte ihn ſprechen. Aber dieſe Mühe der Menſchlichkeit war an ihm verloren, die Erziehung verband ſich nicht mit ſeiner Natur; er brauchte die Sprache nur zum Fluchen gegen ſeinen Wohlthäter, blieb unempfänglich für Güte, nur durch Furcht und Strafe zu bändigen; er lernte den Trieb, ſich thieriſch dem Menſchen zu geſellen, aber nicht menſchlichen Umgang zu pflegen, „in ſeinem Abſtamm war, was gute Naturen nicht um ſich dulden können.“ Ihn unterwarf ſich Proſpero, und nahm ihm, wie ihn jener beſchuldigt, die Herrſchaft über die Inſel, weil nur ſo ſeiner Gewalt zu entgehen war; er machte die Uſurpation dadurch gut, daß er ihn zu einem menſchlichen Weſen bilden wollte. Aber dem thieriſchen Unhold war es wohler in der Nähe von viehiſchen Menſchen; er ſtößt

auf die Trunkenbolde, die ſich herabwürdigen zu dem Zuſtande größerer Unvernunft, als ſie dieſem angeboren war, die Gabe ihres Schlauchs gewinnt ihn mehr als Proſpero's Lehren, er nimmt den ſtämmigen Stephano zu ſeinem König und lehnt ſich gegen Proſpero auf in einer Verſchwörung, die die burleske Contrafactur der Verſchwörung der Fürſten iſt. Nicht wie Ariel in vergeßlichem Danke, ſondern in verſtocktem ſchwerfälligem Undanke und Haſſe lehnt er ſich gegen den Wohlthäter auf, da er den Werth der Wohlthat nicht kannte; er nimmt fußleckend den Fremden zum Herrn, die Herrſchaft verlangend und weggebend zugleich, wie Antonio mit Alonſo that. Dieſem Unthier iſt ſolch eine Unthat etwa zu vergeben, das viel wenigere Beziehungen mit den Menſchen verknüpfen, als den Ariel; wie wäre es Antonio und Sebaſtian zu verzeihen! Und doch, ſelbſt dieß Ungeheuer erkennt zuletzt den Unſinn ſeiner Handlungsweiſe an und verſpricht Beſſerung. Welch ein Licht fällt auf Antonio zurück, der bis zuletzt in ſtummem Ingrimme verſtockt bleibt!

Es wäre nicht unmöglich, daß Shakeſpeare in dieſem Stücke und gerade in dem Verhältniſſe dieſes Caliban, deſſen Name nur ein Anagramm von Kanibale iſt, die große, zeitgemäße Frage von der Berechtigung der europäiſchen Uſurpation über die wilden Eingebornen der neuen Welt habe beantworten wollen. Lag es ihm im Sinne, dieſen weiten Hintergrund der Geſchichte von Antonio's Uſurpation unterzubreiten, ſo zeigt der Dichter

auch hier seinen großen geschichtlichen Blick und seinen unverkünstelten, von aller falschen Sentimentalität ganz unberührten Sinn. Er weist die scrupulösen Philosophen, die an der Rechtmäßigkeit der Colonisation zweifelten, auf die Uebelstände der Politik und Moralität zu Hause hin, wo so unnatürliche Thaten vorkommen, wie dort immerhin verübt werden konnten. Er durchschaut die Nothwendigkeit dessen, was in der neuen Welt damals geschah, daß bei dem Ausbreiten der Menschheit die Ueberlegenheit der geistigen und sittlichen Kraft zu allen Zeiten in die Stätten der Rohheit und Unbildung einströmen wird wie in einen leeren Raum. Noch von einer anderen Seite her hat Shakespeare in einer Scene dieses Stückes, bei der er ein Capitel von Montaigne's Versuchen (I, 10) in Floria's Uebersetzung (1603) vor sich gehabt hat, die köstliche Gesundheit seiner politisch-geschichtlichen Weisheit bewährt. Er läßt da den alten Gonzalo, nicht einmal im Ernste, sondern nur zur scherzhaften Unterhaltung, das System der Communisten, Socialisten und Friedenscongreßlüsten auslegen, und Alonso das Urtheil darüber sprechen. Wir wollen die Stelle nur ausschreiben; es wäre Schade, Ein Wort hinzuzufügen:

Gonzalo. Ich wirkte im gemeinen Wesen Alles
durchs Gegentheil! denn keine Art von Handel
erlaubt' ich, keinen Namen eines Amtes;
Gelahrtheit sollte man nicht kennen; Reichthum
Dienst, Armuth gäb's nicht; von Vertrag und Erbschaft,
Verzäunung, Landmark, Feld- und Weinbau nichts;

auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Oel, Metall,
kein Handwerk; alle Männer müßig, alle;
die Weiber auch, doch völlig rein und schuldlos;
kein Regiment —

Seb. Und doch wollte er König sein!

Ant. Das Ende seines gemeinen Wesens vergißt den Anfang.

Gonz. In der gemeinsamen Natur sollt' Alles
Frucht bringen ohne Müh' und Schweiß; Verrath, Betrug,
Schwert, Speer, Geschütz, Nothwendigkeit der Waffen
gäb's nicht bei mir; es schaffte die Natur
von freien Stücken alle Hülf' und Fülle,
mein schuldlos Volk zu nähren.

Seb. Keine Heirathen zwischen seinen Unterthanen?

Ant. Nichts dergleichen, alle les und ledig, Huren und Tangenichtse.

Gonz. So ungemein wollt' ich regieren, Herr,
daß es die goldene Zeit verdunklen sollte.

Alonso. Ich bitt' dich, schweig! Du sprichst von Nichts zu mir!

Das Wintermährchen.

Das Wintermährchen ist nach einer Notiz, die Malone aufgefunden hat, von Sir George Buc zuerst zur Aufführung licensirt worden, der sein Amt als master of the revels im October 1610 angetreten hat; am 15. Mai 1611 sah Dr. Forman das Stück im Globe; zwischen beiden Daten muß es entstanden sein, gleichzeitig mit dem Sturm. In Whitehall wurde es am 5. Nov. 1611, vier Tage nach dem Sturm, aufgeführt. In Shakespeare's Quelle zu dem Wintermährchen ist die Aussetzung Perdita's aufs Meer sehr ähnlich der Aussetzung Miranda's und ihres Vaters im Sturme geschildert; der Dramatiker wich hier in seiner Darstellung ab, um sich nicht zu wiederholen; dieß nahm Collier für einen Beweis, daß der Sturm etwas älter sei; es kann aber füglich auch nur beweisen, daß zu beiden Stücken die Pläne nebeneinander entworfen wurden. Die gleichzeitige Entstehung beider wird auch durch einen Hieb Ben Jonson's bestätigt, den

derſelbe in ſeiner Bartholomew fair (1614) auf Beide zugleich führt. *)

Die Quelle Shakeſpeares für das Wintermährchen iſt Greene's Erzählung Doraſtus und Faunia, die zuerſt 1588 erſchien, von unſerem Dichter aber in einer ſpäteren Ausgabe, wahrſcheinlich der von 1609, benutzt worden iſt. An vielen Stellen iſt Shakeſpeare dieſer Erzählung ſelbſt in Worten und Reden gefolgt, die Namen der handelnden Perſonen hat er geändert, die Thatſachen im Ganzen feſtgehalten, aber doch auch in weſentlichen einzelnen Punkten verändert und erweitert. Bei Greene liegt das Hauptgewicht auf der Geſchichte von Doraſtus und Faunia (Florizel und Perdita), zu der alles Frühere nur die Einleitung bildet. Der König von Böhmen (Pandoſto) iſt hier der Eiferſüchtige; der von Sicilien (Egiſthus) iſt der beſuchende Gaſt, deſſen Auszeichnung hier der königlichen Wirthin (Bellaria) von ihrem Gatten zur Pflicht gemacht iſt. Ihr neugeborenes Kind wird von dem eiferſüchtigen Böhmenkönige aufs Meer ausgeſetzt und Wind und Wellen überlaſſen; in Folge des faſt gleichlautenden Orakels ſtirbt des Königs Sohn, wie bei Shakeſpeare; aber auch die Königin wird ihrem Gatten durch den Tod

*) Die oft angeführte Stelle in der Einleitung lautet: — „if there be never a Servant-Monster i' the fayre, who can helpe it, he sayes; nor a rest of Antiques? He is loth, to make Nature afraid in his Playes, like those that beget Tales, Tempests and such like Drolleries.

wirklich, nicht blos scheinbar geraubt. Nun folgt bei Greene erst die eigentliche Sache. Dorastus ist von seinem Vater einer dänischen Prinzessin bestimmt, ist aber gegen alle Liebe kalt. Sich an ihm zu rächen, führt ihn Amor auf der Falkenjagd zu Faunia. Beider Liebe zu einander, die bei Shakespeare nur in ihrem Fortgang geschildert ist, ist hier im italienischen Schäferton, in dem üblichen Kabinetsstyl der Liebe, ihrer Entstehung nach breit entwickelt; der Kampf zwischen Leidenschaft und Standesrücksicht ist die Hauptsache, der Triumph der Liebe der Sinn der Erzählung. Das Paar flieht zu Schiffe, ehe noch der König von dem Handel weiß; ein Diener des Prinzen, Capnio, der zu Shakespeare's Autolycus den Anlaß bot, bringt den Schäfer an Bord, der eben den Liebeshandel entdecken und Faunia's Kleinodien dem König zeigen will; ein Sturm, nicht Camillo wie bei Shakespeare, treibt die Flüchtigen nach Böhmen. Faunia's Vater verliebt sich hier in sie, eine Situation, von der Shakespeare nur einen flüchtigen Zug entlehnt hat; bei der Aufklärung der Sache überfällt den Pandosto (Leontes) über seine Liebe zu seiner Tochter und seine einstige Eifersucht tiefe Schwermuth, die ihn zum Selbstmord treibt.

Shakespeare hat auch mit dieser Erzählung gethan, wie er mit allen schlechten Quellen pflegte, er hat im Einzelnen Unzartheiten in der Sache und Unnatur in der Form getilgt, er hat in Charakteren und Ereignissen den thatsächlichen Hergang besser begründet; allein diesem

Stoffe im Ganzen durch bloße Motivirung einen wahrhaft hohen Gehalt zu geben, durch Anordnung seinem Stücke den Charakter eines regelmäßigen Dramas zu verleihen und die doppelte Handlung in innere Einheit zu bringen, war nicht möglich. Die Abentheuerlichkeit der Fabel, die Unwahrscheinlichkeit und Zufälligkeit der Ereignisse, die Kluft der Zeit, die die beiden Handlungen unter zwei Generationen theilt, war nicht mit keiner Kunst zu beseitigen. Shakespeare faßte die Aufgabe daher dießmal ganz an dem engegengesetzten Ende an. Er bildete das Wunderliche und Wunderbare in dem gegebenen Gegenstand noch mehr aus, sah von den Bedingungen des Wirklichen und Wahrscheinlichen mehr ab, und ging mit Zeit, Ort und Verhältnissen auf das Ungezwungenste um. Er gab die Figur des Antigonus und seinen Tod durch den Bären, die Paulina und ihre Wiedervermählung im Alter, den Scheintod und die lange Erhaltung und Enthaltung der Hermione, den Autolycus und seine schlauen Streiche hinzu und vermehrte dadurch die unwahrscheinlichen Verhältnisse und die seltsamen Vorfälle. Er sprang über alle Zeitschranken hinweg und stellte russische Kaiser und das delphische Orakel und den Julio Romano, Ritterthum und Heidenthum, alten Religionscultus und christliche Pfingstpastorale nebeneinander; der Wirklichkeit in Bezug auf das Oertliche nicht zu achten, hatte ihn schon Greene gelehrt, in dessen Erzählung er die Seeküste von Böhmen und die Insel Delphos bereits vorfand; dazu kommen

die Vergeßlichkeiten im Styl jener Cervanteiſchen, die den Raub von Sancho Panſa's Eſel ignorirt: der Prinz Florizel, den wir ſoeben (IV, 3) in Schäferkleidern geſehen haben, tauſcht plötzlich in derſelben Scene mit Autolycus Hofkleider; der alte Schäfer (III, 3) weiß auf einmal, ohne daß man ſieht woher, daß der zerriſſene Antigonus ein alter Mann war. Das Alles haben die Ben Jonſon und Dryden, indem ſie ſich darüber luſtig machten, gar zu ernſthaft genommen; Pope hat ſogar die Aechtheit des Stückes bezweifelt; man erkannte die Bühnenwirkung, die treffliche Charakteriſtik einzelner Perſonen, die Schönheit der Sprache in dieſem Stücke an, aber jene Wunderlichkeiten gefiel man ſich immer dem Dichter vorzuhalten, der ſie uns ſelber doch als nichts anderes geboten hatte. Dreimal im Stück und Ein für allemal im Titel hat er ſo nach- und ausdrücklich als möglich auf den Mährchencharakter des Stücks hingewieſen, der eben nur durch das Unglaubliche und Unwahrſcheinliche entſteht. Wenn man mit ihm rechten wollte, ſo mußte man über den Einen Punkt rechten, ob das Mährchen auf der Bühne ſtatthaft ſei oder nicht, nicht aber über einzelne Verſehen, die, wenn jene Statthaftigkeit einmal vorweggenommen war, gar wohl in dem Abſehen des Dichters gelegen ſein konnten. Was Shakeſpeare auf den Zweifel dieſer Statthaftigkeit antworten könnte, wäre ein Fingerzeig auf die Bühne, wo das Stück in Garricks unſtatthafter Verkürzung (unter dem Titel Florizel und Perdita) und ſpäter zu Mrs. Siddon's

Zeit in seiner ächten Gestalt immer Beifall gefunden hat. Was er zugeben würde, wäre, daß ein dramatisirtes Mährchen eben nur ein Mährchen, und als solches kein Stück ist, das in die höchsten Gattungen der dramatischen Kunst eingereiht sein will. Er würde zugestehen, daß schon die genommenen Freiheiten dem Stücke diesen höheren Rang entziehen. Wenn Shakespeare sonst zweifach nebeneinanderlaufende Handlungen in seinen Dramen durch Ideenverwandtschaft innerlich mit einander verknüpfte, so hat er hier den zweitheiligen Wespenleib der Greeneschen Fabel nicht zerschneiden wollen, aber auch nicht einheitlicher machen können; er konnte die beiden aufeinanderfolgenden Handlungen nur sehr von ferne in einen inneren Bezug zu einander setzen, obwohl es ein feines und geistreiches Kunststück ist, wie er sie äußerlich verbunden hat, wie er Trauer- und Lustspiel hier zusammenfügte und die Wirkung des Einen mit dem Andern aufhob, wie er die Bühne mit einem Tragico-comico-pastorale bereicherte, einer Zusammensetzung, die sogar der gute Polonius nicht gekannt hat. Auch das dürfte der Dichter vielleicht, den Ausstellungen an diesem Stücke gegenüber, eingestehen, daß eben durch diese Verbindung von Trauerspiel und Lustspiel zwischen der tiefen Charakteristik in dem ersten Theile, und der leichten Maschinerie in dem zweiten kein richtiges Verhältniß ist. Doch ist auch hier viel geschehen, was den Vorwurf des oberflächlichen Verfahrens abhalten muß. Shakespeare hat aus Greene's Erzählung, dem Charakter

des Mährchens anpassend, die Herrschaft des Schicksals in das Drama herübergenommen; das delphische Orakel entscheidet die tragische Katastrophe des ersten Theils und stellt den glücklichen Ausgang des zweiten in Aussicht. Das Zufällige in den Ereignissen, das wunderbare Auffinden des Kindes Perdita durch den Schäfer, der erwachsenen durch Florizel, ist auf eine planvolle Vorsehung geschoben und reiht sich so dem pragmatisch fortgeführten Theile der Handlung natürlicher an. Aber selbst diese Maschinerie der Vorsehung ist wie im Cymbeline doch nur auf solche äußere Ereignisse, wie die genannten, beschränkt, wo die Menschen eigentlich außer dem Spiele sind. Ueberall sonst kann man die geraden Eingriffe des Schicksals streichen und es bleibt in der menschlichen Natur die Erklärung des Geschehenden zurück. Bei Greene stirbt der Knabe (Mamillius) in Folge des Orakels, bei Shakespeare nicht blos deswegen, sondern auch weil das frühreife Kind, ein zu schwaches Gefäß für seine zu hohen Gedanken, die Schmach seiner Mutter zu sehr zu Herzen nimmt. Bei Greene stirbt Hermione, damit Leontes keine Erben weiter erhalte, bei Shakespeare wird die schuldlose Frau erhalten und ihr Charakter ist so angelegt, daß die Vorhersagung des Orakels durch ihre Resignation erfüllt werden kann. Bei Greene treiben Wind und Wellen das ausgesetzte Kind nach dem Land des Königs, den Leontes für seinen Vater hält, bei Shakespeare bringt es Antigonus, an Hermione's Schuld glaubend, mit Willen dahin.

Bei Greene treibt der blinde Sturm Florizel und Perdita in das Land von ihrem Vater, bei Shakespeare aber der Rath des Camillo. Und so finden wir durchgehend, daß der Dichter trotz seiner Absicht, ein Mährchen darzustellen, doch überall jede nutzlose Willkühr vermeidet.

Wir haben nach dem Gesagten zwei Handlungen nicht nur, sondern eigentlich zwei Stücke in Einem zu besprechen. Der Gegenstand des ersten, des tragischen Theiles, ist die Eifersucht des Leontes. Coleridge fand es räthlich, dieß Stück unmittelbar neben Othello zu lesen, dessen Eifersucht in allen Dingen das gerade Gegentheil von der des Leontes sei. Dieß ist so in der That, obwohl wir die Gegensätze anders fassen würden, als Coleridge gethan hat. Leontes' und Othello's Eifersucht ist gleichmäßig nicht auf die bloße Sinnlichkeit gegründet, sondern die des Othello ist mit seinem Ehrgefühle tief verwachsen, die des Leontes — mit Tyrannei, sagt Shakespeare; wir werden noch schärfer bezeichnen, wenn wir sagen: mit Rechthaberei. Shakespeare hat uns beidemale die Entstehung dieser Leidenschaft wie aus dem Nichts und ihre furchtbaren Folgen gezeigt, da sie dort Glück und Leben ganz, hier das Glück eines halben Lebens durch den Wahn eines Augenblicks zerstört. Der durchgehende Unterschied ist, daß Othello, seiner Natur nach wenig zur Eifersucht gestimmt, durch Lage und Verhältnisse dafür empfänglich gemacht, durch einen schlauen Einbläser und Betrüger dazu getrieben wird, Leontes dagegen die Naturanlage dazu in sich

trägt, durch alle äußeren Umstände abgehalten wird und sein eigener Ohrenbläser ist. Die Verschiedenheit der Verhältnisse Beider ist durchgreifend: Othello ist durch Thatsachen, die nicht wegzuleugnen sind, irre gemacht an dem Freund, auf den er eifersüchtig wird; man macht ihn aufmerksam, daß an seinem Weibe ihr eigner Vater Ursache hatte, irre zu werden; der Mohr wird irre an sich selbst und seinen Eigenschaften, und das Mißtrauen gegen sich und die Welt faßt ihn an, das in seiner ganzen Lage wurzelte; all dieß trug das glimmende Feuer seiner Eifersucht zusammen, das der falsche Jago in Flammen blies. Aber Leontes steht in allen diesen Beziehungen ganz anders; er hat keine Thatsachen gegen sein Weib, noch gegen seinen Freund; die Aehnlichkeit seines älteren und seines neugebornen Kindes mit ihm selbst steht als eine Thatsache, die er selbst eingestehen muß, seinem Argwohn entgegen; sein Selbstgefühl, sein königlicher Stand enthebt ihn jenem durchbohrenden Gefühle Othello's, der sich mißachtet glaubte; alle seine Umgebung, die Hofleute, Camillo, Antigonus, Paulina erheben sich kräftig und stark gegen seinen Wahn; aber in ihm selbst ist, was gefährlicher ist, als der Verleumder zur Seite Othello's. Nachdem sein Bewußtsein einmal angesteckt ist, nachdem er aus Hermione's freundlicher Redegabe und deren Erfolg einmal Argwohn gefaßt, ist er, nicht ein Sclave der Liebe, der Leidenschaft, der Sinnlichkeit, aber ein Sclave seiner Vorstellung; auf der Vorstellung haftend gibt er der wun-

verhaftesten Grübelei Raum, mit der er das Gras wachsen hört und nie geschehene Dinge gesehen zu haben glaubt; von da gelangt er zu dem Glauben an die völlige Unfehlbarkeit seiner Ueberzeugung und zu dem Eigensinne, der die Schwäche der Einsicht aller Rechthaber charakterisirt. Dieser Eigensinn, diese Härte des Kopfes trägt sich von da in das Gemüth über, und weitentfernt von dem Schmerze des Othello über seinen Verlust, wühlt sich Leontes nur in Haß und Verfolgung und steigert beides durch die eingebildete Furcht vor Nachstellungen, denen er selber ausgesetzt sei. Der Gegensatz dieser Rechthaberei, die Einbildung auf ein überlegenes Wissen und Urtheil, gegen die arglose Kurzsichtigkeit Othello's ist vollkommen, und meisterlich ist beidemale der gleiche Bau des Wahns auf diesen ganz verschiedenen Grundlagen aufgeführt. Gegen den wortkargen Othello gehalten ist daher Leontes, entsprechend seinem grübelnden und lauernden Charakter, ein Vielredner, in dem sich die Gedanken und lebhaften Vorstellungen drängen, ineinanderschieben, und von einem Gegenstande plötzlich zu einem andern abspringen.

Die Vorstellung von der Untreue seines Weibes erwacht in Leontes über dem schnellen Erfolg ihrer Bitte an Polyxenes, noch eine kurze Zeit zu bleiben. Die etwaigen Anlässe zu einem Argwohne sind weit nicht so bedeutend, wie die, die Othello hatte oder zu haben glauben durfte. Sie wirft ihm vor, daß er kalt bitte, sie beweist ihm, daß sie das besser versteht, sie spricht zu dem Gast-

freunde mit freier, argloser Herzlichkeit und reicht ihm so die Hand; dieß ist der ganze wirkliche Grund, auf den sich Leontes' Eifersucht aufbaut. Nun erinnert er sich, daß ihn Hermione einst Monate lang auf ihr Ja hatte warten lassen; er forscht mißtrauisch in den Gesichtszügen seines Sohnes; er sieht sie den Mund dem Polyxenes zum Kusse reichen, er sieht Beide verständenes Lächeln wechseln, noch während sie unter seinen Augen sind. Schon ist er überzeugt, daß er nicht ein werdendes Vergehen vor sich habe, sondern eine Schuld von langer Vergangenheit; er weiß es, er fühlt es wie handgreiflich; es ist für ihn ausgemacht, daß kein Weib vor Untreue zu bewahren sei; Verachtung und Gerücht, fürchtet er, werden seine Todtenglocke sein. Für solche sichere Leute ist nichts schlimmer als Widerspruch; er macht sie nur hellsehender und eigensinniger. Wie Camillo mit scharfer Bestimmtheit und selbst mit Vorwürfen die Anschuldigung Hermione's abweist, nun weiß er schon, daß sie zusammen geflüstert, Wange an Wange gelehnt, mit inwendiger Lippe geküßt, ein Gelächter mit einem Seufzer unterbrochen haben, untrügliche Zeichen der gebrochenen Ehrbarkeit! Wenn dieß Nichts ist, sagt er, so ist Böhmen, und Welt und Himmel und Alles nichts; wenn Camillo daran zweifle, so möge er verfaulen; und ehe er selbst sich irren, seinen Glauben, sein Phantom erschüttern ließe, eher ist ihm der alte, ehrliche, erfahrene, edle Camillo, der ihm sonst wie ein Beichtiger war, blind, taub, unverständig, feig, unehrlich, ein

Achselträger, eher sind ihm seine wohlmeinenden Hofleute kalt- und blödsinnig, eher faßt er den Antigonus in Empörung an, der ihm nicht Glauben schenken will. Camillo verspricht ihm täuschend, den Polyrenes zu vergiften, und nimmt ihm dafür das Versprechen ab, gegen den Gast freundlich zu sein, und nichts gegen Hermione's Ehre zu unternehmen. Der Schwache bricht das eine Versprechen gleich wie er über die Schwelle gegangen ist, das andere, als Camillo mit Polyrenes flieht. Denn nun setzt sich ein zweiter Argwohn in ihm fest, daß Alle gegen ihn verschworen ihm nach dem Leben trachten, nun bringt er schlaflose Nächte zu, nun vergiftet die Furcht sein Gemüth noch mehr, nun steht er der Königin, nicht achtend ihrer bevorstehenden Niederkunft, nach dem Leben. Was schlimmer ist: diese Flucht hat seinen rechthaberischen Dünkel noch höher geschraubt; der Ueberkluge seufzt nach weniger Einsicht, er sieht sich gesegnet in seiner Scharfsicht, die er doch zugleich unselig nennen muß. Hermione's edle Erscheinung macht keinen Gegeneindruck mehr; er beschwört es, daß sein Kind ein Bastard sei; wenn ich mich in den Gründen irre, auf die ich baute, so vermißt sich der Allweise gegen sie, so ist der Mittelpunkt der Erde nicht fest genug, einen Kreisel zu tragen. Die Königin kommt nieder; unglücklicherweise bringt die heftige Paulina das Kind vor Leontes unter schmähenden Vorwürfen; dieß reizt ihn, das Kind erst verbrennen zu wollen; dann soll es Antigonus aussetzen. Mit dieser Hartherzigkeit und Tyrannei geht

die Hartnäckigkeit seiner Rechthaberei immer Hand in Hand; zu diesen äußersten Verirrungen seines Gemüths treten die letzten und höchsten Verirrungen seines Eigensinnes erst noch hinzu. Er hat nach dem Orakel gesandt, um die unwissende Leichtgläubigkeit der Menge zu befriedigen; Er für sich bedurfte des Orakels nicht! Er will der Gattin offenes Recht und Gerechtigkeit gewähren, denn er weiß ja, daß Er Recht hat! Und nun wird das Orakel im offenen Gerichte verlesen, das im Gegensatze gegen alle Orakelsprüche höchst plan und deutlich Hermione für unschuldig erklärt. Und nun geht seine Rechthaberei so weit, daß er sogar das Orakel der Falschheit zeiht. Da trifft ihn schnell der Tod seines Sohnes, als die erste factische Erfüllung des delphischen Spruchs und nun beugt sich sein Trotz.

Shakespeare hat dem Leontes eine Gattin und eine Warnerin zur Seite gestellt, die Beide mehr geeignet waren, ihm die Hand auf die faule Wurzel seines Wahnes zu führen, als Desdemona und Emilie neben Othello. Hermione ist „sanft wie Kindheit und Gnade", dabei ist sie voll Würde und Majestät. Sie vereinigt Desdemona's Güte mit einer Umsicht, Klugheit und Beredsamkeit, wie sie dieser nicht eigen war; Desdemona folgte ohne Bedenken in heimlicher Ehe dem Mohren, dem sie sich selber angetragen hatte, Hermione hatte auf einen gesetzlichen Antrag des Leontes mehrere Monate Bedenkzeit bedurft; dann aber gehörte sie ihm auf ewig. Diese ruhige Ueber-

legung, diese Entschlossenheit nach der Ueberlegung, die Stärke des Ehr- und Pflichtgefühls und ein Bewußtsein ihres sittlichen Adels gehen durch den ganzen Charakter Hermione's durch und unterscheiden sie in einem starken Gegensatze gegen Desdemona. Da sie den Argwohn des Königs erfährt, spricht sie nicht wie Desdemona in bestürzter Verwirrung Dinge, die sie zu beschuldigen scheinen können; ihr Mann scheute sich, sie scheut sich nicht, wie Desdemona thut, das Wort in den Mund zu nehmen, das ihr ganzes Leben und ihren Charakter brandmarken soll, denn sie ist sich ihrer Reinheit zu sehr bewußt, als daß sie damit sich zu beflecken fürchten müßte; ihre Antworten sind, trotz ihrer inneren Empörung, ruhig, ja stolz; sie ist in Ergebenheit schmerzvoll gefaßt. Auch in ihr sind die Thränen zurückgedrängt wie in Desdemona, aber nicht aus plötzlicher Ueberraschung und Verletzung, wie bei dieser; sie sind gegen ihren fromm resignirten Charakter, mit dem sie diesen unverhofften Handel so ansieht, als ob er ihr zum Heile geschickt sei. Selbst ihre Frauen heißt sie ihre Thränen versparen, bis sie erfahren, daß sie ihre Haft verdient habe. Vor Gericht zu sprechen, wie Hermione, würde Desdemonen schwer geworden sein; es wäre nicht ihre Art gewesen, sich ihre Lage völlig klar zu machen; aus der Tiefe ihres Gemüths steigen jene schrecklichen Ahnungen des schlimmen Ausganges auf, aber sie schlägt sie sich aus dem Sinne; Hermione dagegen überdenkt ihre Lage, faßt das Aeußerste ins Auge, versöhnt sich mit dem

Gedanken, das Leben zu entbehren, das sie nach der gemachten Erfahrung gering anschlägt wie selbst ihren Gram; dagegen vertritt sie, die russische Kaiserstochter, ihre Ehre mit beredten Worten, da ihre Unehre auf ihr Kind forterben würde. Auf dieß Aeußere der Ehre hätte sich die rasch empfindende Desdemona am spätesten besonnen; sie hatte ein zu junges und frisches Glück besessen und fügt sich nicht so besonnen hinein, vom Glück und Leben scheiden zu sollen. Aber sie hatte auch freilich nicht die Aussetzung eines Kindes erfahren, nicht Zeit gehabt, sich über die verlorene Liebe des Gatten zu besinnen, war nicht wie eine Verpestete von ihrem zweiten Kinde getrennt und der letzten Rücksicht beraubt worden. Dieß hatte das Selbstgefühl des Weibes, der Fürstentochter, in Hermione geweckt, und sie mit Würde und Größe die Anschuldigung, mit Ergebung und Geduld ihr Schicksal tragen machen. Auf ihren Gatten macht diese edle ruhige Haltung keinen Eindruck, die Othello'n an seinem Wahne irre gemacht hätte.

Die heftigen Schmähungen, womit ihn auf der andern Seite Paulina aufzuschütteln sucht, machen dagegen einen schlimmen Eindruck auf Leontes. Nichts reizt uns so natürlich zum Zorne, als der hartnäckige Wahn eines vernünftigen Menschen, als die sehende Blindheit des Eigensinnes und der Rechthaberei. Deshalb stehen die Ausbrüche eines Kent gegen Lear, der Emilie gegen Othello, dieser Pauline gegen Leontes so sehr am Orte und nehmen

uns jedesmal die eigenen Gefühle vom Herzen. Es ist ein männisches Weib, diese Frau des Antigonus, die ihm den Zügel zuweilen entreißt, aber er läßt sie laufen, weil er weiß, daß sie darum doch nicht strauchelt. Es ist nicht wohlthuend, wie sie den König und seine schweigenden Hofleute tadelt und sie warnt, wenn ihnen ihre Augen lieb seien, nicht Hand an sie zu legen; doch ist es wahr, was sie ihm sagt, daß sie so ehrbar als Er wahnsinnig ist. Sie ist hart und schnöde in Worten, aber brav in Thaten; schon daß sie für ihre edle Herrin alle Vorrechte ihres Geschlechts einsetzt, alle Gunst auf das Spiel setzt und aller Gefahr Trotz bietet, nimmt uns für sie ein. Der Tadel fällt übrigens mit Recht auf sie, daß sie den König durch ihre Wuth zu dem Morde des Kindes reizt, den ihr Gatte Antigonus in seiner Schwäche auszuführen schwört; dafür verliert sie diesen Gatten, der Gatte sein Leben. Wie die Königin über Mamillius' Tode leblos hingesunken ist, treibt Pauline den König im äußersten Affecte ihres Zornes mit der Nachricht von ihrem Tode absichtlich zur Verzweiflung hin. Dieser Moment ist der, wo das Trauerspiel vollendet scheint, und wo zu gleicher Zeit aus tiefem Dunkel der erste Strahl leuchtet, der eine freundliche Aufhellung der Schicksale verspricht. In dieser Wendung aus dem Trauerspiel in das Lustspiel ist eine Verschmelzung und ein Uebergang der poetischen Farben, als ob der Dichter beim Maler in die Schule gegangen wäre.

In dem Augenblicke, wo Leontes dem Orakel trotzt

in der ruchlosen Starrheit eines ganz tragischen Charakters, bricht sich diese Natur in ihm plötzlich und springt in ihr Gegentheil über. In seinen intellectuellen wie Gemüthseigenschaften lag in diesem Charakter Gereiztheit und Spannung dicht neben Schwäche, und dieß ermöglicht den Umschwung seiner Natur. Wo er auf der höchsten Spitze seines Zornes das Kind erst verbrennen lassen will, dann auf die Einsprache der Umgebung es zur Aussetzung begnadigt, da spannt sich sein überreizter Grimm schon in Nachgiebigkeit ab und er fühlt das selbst, indem er die Worte spricht: Ich bin eine Feder für jeden Wind. So ist er dann auf den ersten Schlag, der die Wahrheit des Orakels bethätigt, plötzlich erschüttert; schnell bittet er seine Lästerung ab; rasch durchblickt er jetzt alle Verhältnisse wie sie sind; Camillo sieht er jetzt hell durch seinen eigenen Ruß hindurchglänzen; vor dem offenen Gerichte gesteht er seine Nachstellung gegen Polyxenes; wie ihn Pauline hinstellt als Tyrannen, von allen Göttern verlassen, der Verzweiflung hingegeben, findet er es nicht zu stark. Er versöhnt sich nachher mit Polyxenes; er ruft den Camillo zurück; auf dem Grabe seiner Gattin will er täglich weinen und büßen, so lange seine Natur es tragen will. Gleich Anfangs meinte er, daß seine geglaubte eheliche Schmach ihn ins Grab stürzen würde; aber schon damals machte er eine charakteristische Bemerkung, die ihn nicht unter die tragischen Naturen stellt, die unter Mißgeschicken leicht gebrochen werden. Wollten Alle verzweifeln,

ſagte er dort, die rebelliſche Weiber haben, ſo müßte ſich der zehnte Theil der Männer hängen; aber er fand gerade in dieſer Allgemeinheit des Uebels Troſt, um nicht zu verzweifeln. So bewährt ſich denn die Zähigkeit dieſer Natur auch nach dem Tode ſeiner Gattin und ſeines Sohnes und unter dem Drucke der Erbloſigkeit, die dem Orakel zufolge ſein Schickſal bleiben konnte. Camillo meinte ſpäter, kein Gram lebe ſo lange, wie der des Leontes, er tödte ſich eher ſelber; aber in dieſer ſelbſtquäleriſchen Naturanlage erhält ſich der Gram wie das Leben. Pauline hält ſeine Buße wach und ſeine Eheloſigkeit aufrecht, und hilft ihm ſpäter über eine flüchtige Verſuchung, da ihn Perdita an ſeine Hermione erinnert, hinweg. Pauline ſelbſt, deren tragiſche Ader ſich in der Heftigkeit zeigt, mit der ſie die gefährlichen Launen des Königs anſchürte, ſchlägt in demſelben Momente, wo der König ein Anderer wird, auch ihrerſeits um. Wie er ins Herz getroffen ſteht von ihrer furchtbaren Invective, ſieht ſie plötzlich ein, daß ſie in ihrer weiblichen Raſchheit zu weit gegangen iſt. Mit dieſem Geſtändniſſe thut ſie ſich ihrer ab. Sie ſieht ſich von jetzt als eine Prieſterin, als die Vollſtreckerin des Orakelſpruches an. Hermione iſt erhalten, Pauline gibt ihren Tod nur vor; die Königin hat die fromme Reſignation, die wir früher ſchon in ihrem Weſen begründet ſahen, ſich 16 Jahre lang von ihrem Gatten entfernt zu halten, damit keine Verſuchung das Schickſal herausfordere, das in dem Orakelſpruche dem Leontes die Erben

versagte, wenn nicht das ausgesetzte Kind wiedergefunden würde; diese Entsagung in allen Dreien, in Leontes, in Hermione, in Pauline, soll den Zorn der Götter entwaffnen und die Hoffnung aufrecht halten auf die Wiederfindung des Kindes.

Hat der Dichter so in den handelnden Hauptcharakteren das tragische Element in dem Augenblick der Katastrophe zugleich mit einer glücklicheren Naturanlage versetzt, die den herangezogenen Sturm des Schicksals plötzlich bricht, so hat er auch eben diesen Witterungswechsel im äußern Bilde und in der Wendung der Geschicke in der letzten Scene des dritten Aktes dargestellt, die den Schluß des Trauerspiels und den Anfang des Lustspiels enthält. Die Scene verlegt sich aus den Hallen der Königsburg, die von gottmisfälligen Thaten befleckt ist, an das böhmische Ufer. Antigonus, im Gegensatze gegen Camillo, führt den grausamen Befehl des Königs aus; er thut, was er nie hätte thun sollen, zufolge dem Schwur, den er nie hätte schwören sollen, nachdem noch Träume den sonst Geradsinnigen abergläubisch und gegen Hermione argwöhnisch gemacht, ein Argwohn, der seiner Pauline auch nicht im Traume gekommen wäre; er setzt die kleine „Verlorene" (Perdita) in der Wildniß aus bei anbrechendem Unwetter, und dafür geht Er und alle Werkzeuge dieser That zu Grunde. Während Antigonus vom Bären zerrissen, sein Schiff im Sturme zerschellt wird, wird das Kind, wie ein rauhes Wiegenlied das Gewitter ihm singt,

unter dem verziehenden Sturme von dem ehrlichen Schäfer gefunden, der es erhalten soll; die tragisch ernsten Personen, die in dem ersten Theile, in welchem kaum ein Scherz oder Wortspiel zu entdecken ist, allein spielten, werden abgelöst von den idyllisch unschuldigen, den heiteren Figuren, die in dem zweiten Theile vorherrschen; wie sich hier die bösen und guten Ereignisse begegnen, der Gang der Geschicke sich scheidet, mit besseren Thaten auch besseres Glück einkehrt, sprechen die beiden Schäfer in ihrer Einfalt in den Worten aus: Du begegnetest sterbenden, ich aber neugeborenen Dingen; und am Schlusse: Dieß ist ein glücklicher Tag, an dem wollen wir auch gute Thaten thun.

Wir springen über die Zeitkluft von 16 Jahren hinweg und finden Perdita erwachsen wieder. Wie anders ist die Scene! Ein Schafschurfest mit Hirten, hohen und niederen Gästen, Fürsten und Gönnern, mit Messe, Satyrtanz, Balladen, Blumen und Kränzen, ein heiterer Herbsttag voll Leben und Freude, mitten drin dann ein Zwischenfall, der auch hier mit einem Trauerspiele droht. Aber wie anders sind die Menschen, unter denen diese Scene spielt! Perdita ist als ein unschuldiges Schäferkind erwachsen, rein wie Schnee, der zweimal vom Nordwind geworfelt ist, schön und anmuthig, daß Alles sie reizend kleidet, daß, wenn sie Sekten stiften wollte, Alle ihre Proselyten werden würden. Die köstlichsten Eigenschaften der Seele paaren sich in ihr zu seltenem Bunde.

Bescheiden und schamhaft achtet sie, obwohl ein bemitteltes Hirtenkind, nicht auf Putz und Tand, und bei dem Feste, das sie feiern, kann sie die Herrin nicht spielen ohne Erröthen. Ein ungeschminktes Naturwesen kann sie falsche Zier, wie an Menschen so auch selbst an Blumen, nicht leiden; sie liebt nicht die mit Kunst gezogenen Blumen und selbst nicht die veredelten Bäume; und obgleich sie auf Polyrenes' Gründe gegen diesen Geschmack nichts einzuwenden weiß, so bleibt sie doch wie ein Weib und aus den Gründen, die Shakespeare Weibergründe nennt, dabei. So wenig Begierde hat sie auch persönlich darnach, aus ihrem Naturgarten in den Garten der gekünstelten Welt sich versetzen zu lassen, obgleich ihr die Liebe zu Florizel dazu die lachende Aussicht bietet, obgleich sie selbst sich fühlen darf, dort ihren Platz so wohl zu zieren, wie hier. Denn Alles, was sie thut, deutet nach etwas Höherem; wie sie ihr Florizel zu dem Feste göttingleich mit feinerem Gewande zu Flora ausstaffirt hat, regt sich in ihr das königliche Blut, und sie empfindet es selbst, daß das Kleid ihre Natur verwandele und daß sie gehobener spreche. Aber dennoch läßt sie ihr ernst bescheidener Sinn nicht leichtfertig auf jener Aussicht weilen; ihr Herz ahnt bösen Ausgang der ungleichen Liebe; sie sieht fürchtend voraus, daß seine Liebe oder ihr Leben enden werde, aber sie sieht diesem Ausgange, in ihr gegenwärtiges Glück gehüllt, in ruhiger Ergebung entgegen. Der Dichter hat ihr die resignirte Natur ihrer Mutter Hermione vererbt; und die stille

Kraft, womit sie diese ausrüstet, soll sich in der Stunde der Prüfung bewähren. Den Florizel hat sein Falke, ein Schicksalsvogel, einst auf ihres Vaters Grund geführt. Er hat seinerseits von seinem Vater eine Denkart geerbt, die dieser einst in Sicilien ausgesprochen, im Alter vergessen hatte, daß inneres Verdienst, Wissen, Erfahrung so viel werth sei wie ererbter Adel; er umwirbt das Schäferkind in ganz reiner Absicht; schwört ihr in treuherziger Ehre, daß er Macht, Kenntniß, Schönheit, seine Erbfolge dahin geben werde, um ihr zu gehören; und auch Er bewährt, wie heilig er seinen Eid hält. Hier nun liegt das feine Band, das den zweiten Theil des Wintermährchens mit dem ersten verbindet. Es knüpft sich hier eine Liebe, die aus alterlichem und conventionellem Gesichtspunkte als unstatthaft angesehen wird, wie dort eine Liebe geargwohnt war, die vom ehelichen und sittlichen Standpunkte aus unerlaubt war. Polyrenes verurtheilt nicht wie Leontes ungesehen und blind; er geht und überzeugt sich und prüft die Gesinnung der Schuldigen. Er muß sie untadelhaft, ja bezaubernd von Seiten des Mädchens wie des Sohnes finden, nur daß dieser es in dem Punkte der kindlichen Pietät, selbst auf die dreimalige wohlmeinendste Mahnung des Vaters, etwas versieht. Nun übereilt sich der Vater im Zorne, wie einst Leontes; er würde den Anblick des Sohnes jetzt nicht ertragen; den Schäfer und seine Tochter bedroht er mit dem Leben; er nimmt den Spruch zurück, hält ihn aber aufrecht für den Fall der

Fortdauer ihres Verhältnisses; dadurch zwingt er sie zur Flucht. Die leise Beziehung und Aehnlichkeit mit der früheren Handlung tritt auch hier hervor: Leontes „hatte an Florizel's Vater gesündigt, wofür der Himmel ihn erblos ließ;“ Polyrenes droht, an Leontes' Tochter zu sündigen, und der Himmel droht ihn dafür gleichfalls erblos zu machen. Und dieß durch die Tugend der Kinder, die allen ein besseres Schicksal verdient. Mit wenigen Strichen sind hier die außerordentlichsten Charakterzüge angedeutet. Perdita, von frühe her auf üblen Ausgang ihrer Liebe gefaßt, war über dem Zornesausbruch des ersthin so freundlichen Vaters nicht sehr erschreckt; ihr Selbstgefühl regte sich in ihr; ein, zweimal lag ihr auf der Zunge, dem Vater zu sagen, daß dieselbe Sonne seinen Hof wie ihre Hütte bescheine; sie hielt es zurück; denn aus ihrem Traume erwacht, will sie die Königsrolle nicht weiter spielen, sondern ihre Schafe melken und weinen. In diesen Zügen muß man bewundern, wie fein Shakespeare der schäferlichen Königstochter nicht die äußere Sitte des Standes, sondern den Charakter der Mutter vererbt hat. Stolz und selbstgefühlig, wie diese, ist sie versucht, vor ihrem Gericht sich zu vertheidigen, sie hat denselben Drang der Rede, aber nicht die ausgebildete Gabe; und dicht neben ihrem Selbstgefühle hat sie wie Hermione dieselbe Kraft der Entsagung und frommen Ergebung ins Schicksal. Sie hat auch dieselbe Kraft, Unglück standhaft zu tragen. Ihr Florizel verläßt sie nicht. Er ist zu dem ver-

zweifelten Entschlusse getrieben, sich mit Perdita den Winden und dem Zufalle Preis zu geben, denn er nennt diese Verzweiflung Ehrlichkeit. Camillo, die Arznei beider Häuser, der Retter der Eltern und der Kinder, (dessen Verbindung mit der Retterin Pauline daher, trotz ihres unpassenden Ehealters, einen passenden Sinn hat), Camillo lenkt ihn von diesem tragischen Wege der Verzagung in einen „versprechenderen Lauf", nach Sicilien. Er weissagt sonst selbst ihrer Liebe Aenderung durch Trübsal. Dem widerspricht Perdita rasch: Die Wangenfarbe möge Trübsal ändern, aber nicht das Gemüth unterwerfen. Dieß erstaunt Camillo, dieß bezeugt Florizel von ihr; dann nennt sie Camillo bewundernd die Lehrerin der meisten Lehrenden. Da tritt ihre köstliche Bescheidenheit wieder vor, die auch in der Trübsal nicht geändert wurde: Verzeiht, antwortet sie, dafür muß euch meine Schamröthe danken.

Man sieht wohl, dieß sind nicht Färbungen und Scenen, nicht Figuren und Charakteranlagen, die für ein tragisches Nachtstück angelegt sind. Aber die Werkzeuge, deren sich das Schicksal hier bedient, um den früher geschlungenen Knoten zu lösen, sprechen den Lustspielcharakter am deutlichsten aus. Die Schäfer, Vater und Sohn, erklären sich selbst; Autolycus, der durch seine Kniffe die Beiden und ihre Geheimnisse mit an Bord des fliehenden Schiffes bringt, wird dadurch eigentlich der Träger des glücklichen Ausgangs; er ist nach versöhnten Göttern die lustige

Figur des Schicksals, wie Antigonus im ersten Theile die tragische. Nach seinem Namen ein Sohn des Mercur, ein Beutelschneider wie dieser, das Muster eines Schelmengenies, wie der Held eines picarischen Romanes, eine ganz neue Figur in der Reihe von Shakespeare's Charakteren! Umgetrieben in allen Schicksalen und unter allen Menschen war er einst in den Diensten des Prinzen, dann vom Hofe weggepeitscht, Affenführer, Scherge, Puppenspieler, hierauf mit eines Kesselflickers Weib verheirathet, jetzt Hausirer, vom besten Humor, von großer Unverschämtheit, ein gefährlicher Kenner der Menschen, ein Leugner des künftigen Lebens, offen von Ohr, schnell von Auge, von gewandter Hand, alle Rollen zu spielen geschickt und darum für den Schauspieler eine jener Meisteraufgaben, die Shakespeare so gerne zu stellen liebte. Verhärtet in Gaunerei hat er doch für Florizel eine Anhänglichkeit behalten. Er verschweigt daher seine Flucht, auch aus einem Kitzel von Schelmerei gegen den König; dann bringt er die Schäfer an Bord, damit sie die Flucht nicht hindern. Was dabei von Spitzbüberei war, schlägt unter der Gunst der guten Sterne Alles zum Besten aus; er „thut Gutes wider seinen Willen." Antigonus' falsche Ehrlichkeit hatte ihn in den Tod geführt, Autolycus' Täuschung führt die verwickelten Schicksale der beiden Königshäuser zu gutem Ende und den Gauner selber zum guten Ausgang. Ihm wäre eigentlich der Galgen bestimmt,

aber wo sich jetzt Alles so heiter und glücklich anläßt, ist auch sein Schicksal besser als er verdient.

Weniges hat Shakespeare geschrieben, was an Fülle, Bewegung und Schönheit dem vierten Akte des Wintermährchens gleichkommt. Dennoch steigt der letzte Akt noch höher durch die magische Scene der Wiederbelebung Hermione's und die vorhergehende Erzählung von der Erkennung. Der Dichter hat weise diesen Vorgang hinter die Scene gelegt, das Stück wäre sonst überfüllt an mächtigen Auftritten geworden. Könige und Fürsten, heißt es, hätten die Zuschauer dabei sein müssen, aber auch die Schauspieler müßten Könige sein, die das spielen sollten. Selbst die bloße Erzählung dieses Wiedersehens ist ein seltenes Meisterstück von prosaischem Vortrage.

Wer diese beiden letzten Stücke, das Wintermährchen und den Sturm, nebeneinander liest, dem muß es unwidersprechlich scheinen, daß Shakespeare in der freien Behandlung dieses Mährchens, wie es in dem Prologe zum vierten Akte sehr deutlich gesagt ist, den engherzigen Bekennern der Einheit von Zeit und Ort ausdrücklich hat Trotz bieten wollen. Es geschah daher auch unstreitig mit Absicht, daß er diese beiden Stücke so gleichzeitig nebeneinander ausarbeitete; denn im Sturme beobachtete er gerade die Einheiten so genau, wie sie sehr selten von den klassischen Tragöden gewahrt worden sind. Die Scene liegt dort vor Prospero's Zelle oder in ihrer nächsten Umgebung; die Zeit ist auf drei bis vier Stunden beschränkt;

wie in dem Wintermährchen dreimal der Charakter des Mährchens hervorgehoben ist, so ist im Sturme dreimal mit einem großen Gewichte dieser Zeitraum betont; und Steevens schon dachte sich ganz richtig, Shakespeare habe einmal zeigen wollen, daß auch dieß Kunststück der Einheiten für ihn keine Hexerei wäre. Und er zeigte dieß in einem Stücke von ganz romantischem Schlage, das an wunderbarem Stoffe so reich ist wie das Wintermährchen. Gerade aber in den Stücken, wo Shakespeare dieser Regelhaftigkeit nachtrachtete oder nahe kam, tritt uns die ganze Unnatur dieser Regel schlagend entgegen. Dieß ist beim Sturme schon von Anderen empfunden wurden. Die unnatürliche Hast der inneren Handlung wird dann erst bemerklich, wenn uns der Dichter nicht die Täuschung läßt, uns dieselbe nach der Natur der Verhältnisse ausdehnen zu können; die Muße fehlt für die Veränderungen der Seele, die in Miranda vorgehen sollen, wenn wir in drei Stunden ihren Anfang und ihr Ende setzen müssen. Noch viel auffallender ist dieß, wenn man aus diesem Gesichtspunkte andere Stücke vergleicht. Wenn man in den letzten vier Akten des Othello z. B. einige wenige Sätze streicht, so kann man den Verlauf der Eifersucht Othello's und der aneinander hängenden Handlung auf zwei Tage und Nächte beschränkt darstellen. Welch eine Unnatur wäre es aber, auch nur diese Fiction zu unterhalten, daß eine Leidenschaft von dieser Größe und Gewalt in vierundzwanzig Stunden entstehen, wachsen und enden könne! Diese Pro-

kruſtirung der Handlung hätte Shakeſpeare mit Recht eine Todſünde der Dichtung geſchienen; das Ausdehnen der Zeit war ihm nicht einmal ein Fehler, weil es eine Nothwendigkeit war, der die Regel von den Einheiten nur trügeriſch auswich. Wie wenig ihm ſelbſt in dieſer Hinſicht zu trügen am Herzen lag, hat er nicht allein im Othello, ſondern in einer großen Reihe ſeiner Stücke bis ins Grelle deutlich gemacht. Er hat ſehr häufig, dem angenommenen Scheine eines zuſammenhängenden kurzen Verlaufs der Handlung zum Trotze, Andeutungen eingeſtreut, wie im Othello die Angaben über den Briefwechſel zwiſchen Jago und Rodrigo, die die Handlung, welche das Auge raſch vor ſich vorübergleiten ſieht, für das Ohr, für die Vorſtellung auf den natürlichen Zeitraum ausdehnen, den ſie in der Wirklichkeit verlangen würde; er hat hinter den engen dramatiſchen Vorgrund eine größere Zeittiefe eingetragen; ſo daß, wie durch die Perſpective der Raum, ſich bei ihm die Zeit im Hintergrunde nach dem inneren Bedürfniſſe der Handlung erweitert. Dieß iſt nicht das einzige Mittel, nach dem es dieſen reichen Geiſt drängte, um ſeinen dargeſtellten Handlungen die möglichſte Fülle zu geben, trotz dem engen Raume, der dem Drama geſtattet iſt; er ſuchte auch nach Auswegen noch anderer Art, dieſen Zweck zu erreichen, und darunter nach ſolchen, die noch anderen Regeln des proſaiſchen Verſtandes nicht minder grell widerſprechen, als das eben angegebene Hülfsmittel. Um nur Eines noch anzuführen. Es kommt oft vor, daß

Erzählungen und Berichte von Scenen, die der Zuschauer gesehen, von Worten und Reden, die er gehört hat, im Gegensatze zum Epos, das dergleichen wörtlich zu wiederholen pflegt, nicht genau übereinstimmen. Das auffallendste Beispiel dieser Art ist im Cymbeline, wo Jachimo die Wette mit Posthumus unter ganz anderen Verhältnissen erzählt, als denen wir beigewohnt haben. Es wäre thöricht zu sagen, daß jene vorhin angeführten Widersprüche in den Zeitangaben oder diese in den Sachangaben Unachtsamkeiten seien; der Spieler des Jachimo mußte wohl die Abweichung gewahren und es wäre undenkbar, daß er sie nicht dem Dichter, der neben ihm dichtete, gezeigt haben sollte; der sie gleichwohl nicht würde abgeändert haben. Denn diese Abweichungen dienen dem in Zeit und Ort beschränkten Dramatiker vortrefflich dazu, das Gesehene und Gehörte zu ergänzen; wie denn dort in Cymbeline ein Wink mehr gegeben wird über die Verhältnisse, unter denen jene sonderbare Wette Statt haben konnte.

Dieß sind denn, so viel wir wissen, Shakespeare's letzte Werke. Man hat zwar immer eine kleine Reihe von zweifelhaften Dramen genannt, von denen auch wir einige früher angeführt haben, die man für Jugendwerke oder gar für Meisterwerke unseres Dichters glaubte halten zu müssen. Wir sind aber der Meinung, daß Keines davon einen Anspruch hat, den Stücken angereiht zu werden, die Shakespeare's Freunde in die Ausgabe seiner Werke auf-

genommen haben. Wir erwähnen ſie daher auch nicht weiter. Wir theilen die Meinung, daß Shakeſpeare ſeit ſeinem Rückzuge nach Stratford 1612 nicht mehr für die Bühne geſchrieben habe. Mit dem Wintermährchen und dem Sturme ſchloß er ſeine große Laufbahn, und brach und begrub klaftertief, wie Prospero, den Zauberſtab ſeiner Dichtung. Glücklich der Nachkomme, der dieſen Hort wieder heben wird.

Shakespeare.

Nachdem wir Shakespeare's Werke nun nach der Reihe kennen gelernt haben, bleibt uns übrig, auf unsere Betrachtung einen Rückblick zu werfen und das Bild des Dichters und seiner Dichtung, in dessen einzelne Züge wir uns bisher vertieft haben, zurücktretend als ein Ganzes ins Auge zu fassen.

Die Augenpunkte, aus denen dieser vielseitigste Dichter, seine Begabung, sein Charakter, seine Kunst aufgenommen werden kann, sind zahllos; unendlich der Stoff, aus dem sich der Faden einer solchen allgemeinen Betrachtung fortspinnen läßt, der schon ins Unermeßliche reicht, wenn man nur auf das sieht, was von so vielen geistreichen Beurtheilern Treffendes über Shakespeare gesagt worden ist. Hier ist es schwierig, sowohl neu als kurz zu sein. Aber gerade je schwieriger dieß ist, desto mehr wird es Verdienst und Aufgabe bei diesem Geschäfte sein müssen,

ſich zu beſchränken und wenige, beſtimmte, möglichſt fruchtbare Geſichtspunkte der Betrachtung zu wählen.

Die Standpunkte, aus denen wir die folgenden Andeutungen geben wollen, haben wir uns bereits in der Einleitung vorgeſchrieben. Wir ſprachen dort die beiden ſtolzen Sätze aus, die Shakeſpeare von künſtleriſcher und ſittlicher Seite die höchſten Ehren zuerkennen, die einem Dichter zu Theil werden können:

Daß er im Kreiſe der neueren dramatiſchen Poeſie, als der offenbarende Genius der Gattung und ihrer Geſetze, an der Stelle ſtehe, die Homer in der Geſchichte der epiſchen Dichtung einnimmt; und

daß er, als der ſeltenſte Kenner der Menſchen und der menſchlichen Dinge, ein Lehrer von unbeſtreitbarer Autorität und der wählenswürdigſte Führer durch Welt und Leben ſei.

Von dieſen beiden Sätzen wollen wir in dem Nächſtfolgenden ausgehen und auf ſie überall zurückzukommen ſuchen.

Wie hoch die Anerkennung von Shakeſpeare's dichteriſchem Genius neuerdings auch geſtiegen iſt, ſo wird es doch auch jetzt noch Vielen eine reine Paradorie ſcheinen, wenn an die Seite Homer's, der nun durch faſt 3000 Jahre allen Wechſel des Geſchmacks überwunden hat, ein Dichter geſtellt werden ſoll, von dem die Hälfte der gebildeten Welt, der ganze romaniſche Volksſtamm, bisher

kaum einige Kenntniß nahm, über den die Meinungen in nun faſt drei Jahrhunderten ſo ungeheuer abwichen und ſelbſt heute noch, ſelbſt in dem engliſchen Volke, ſo weit auseinandergehen. Wie einſt Voltaire, ſo haben noch heute ſogar die Bewunderer, die Shakeſpeare in Frankreich einbürgern wollen, ſo hat Villemain, ſelbſt indem er unerreichte Zartheiten des Dichters rühmt, noch immer zugleich von der Rohheit und Barbarei ſeines Genius geſprochen. Wie einſt Johnſon der Meinung war, es habe Shakeſpeare oft ſeine eigene Abſicht nicht verſtanden, er habe ſeine höchſten Schönheiten nur glücklichen Zufällen zu danken, ſo haben auch heute noch die Birch und Courtenay, unverblüfft von dem Nachweis des tiefſinnigen Baus ſeiner Dramen, jede complicirte Anlage in Shakeſpeare's Werken geleugnet, ſie haben ſogar bezweifelt, ob er je ſelbſt nur ſeine Perſonen mit bewußter Abſicht charakteriſtiſch habe ſprechen laſſen, ſie haben ſich gegen den Cultus dieſes Genius feierlich verwahrt und eine Gotteslästerung darin gefunden, daß ihn Coleridge einen übermenſchlichen nannte. Geſchmackloſigkeit oder Mangel an Schönheitsſinn, Geſetzloſigkeit oder Mangel an ordnendem Geiſte, die realiſtiſche Naturzeichnung in ſeinen Werken, oder der Mangel des künſtleriſchen Ideals waren früher, und ſind noch heute, die ſtehenden Vorwürfe, die Shakeſpeare in dem ſicheren Tone gemacht werden, als ob ſich der Abgang dieſer Grundeigenſchaften, ohne die ein ächter Jünger der Kunſt nicht gedacht werden kann, von

selbst verstände in einem Dichter, der als Schauspieler für die Menge und ihre gemeinen Launen lebte und in einem rohen und ungebildeten Zeitalter schrieb. Wir wollen auf alle diese Punkte nach der Reihe eingehen, da es, wenn nicht der Vertheidigung, so doch der Verständigung überall noch bedarf.

Was zuerst den Schönheitssinn unseres Dichters betrifft, so werden wir nicht ableugnen dürfen, daß wir selbst die Kennzeichen eines verbildeten und ungebildeten Geschmackes gefunden haben, sei es in jenen Schlüpfrigkeiten, jenen gekünstelten Wortspielen und seltsamen Concepten, oder in jenen abgeschnittenen Köpfen und ausgetretenen Augen auf der Bühne, oder in jenen wunderlichen Anachronismen, wohl auch in dem Gedränge und der Art der metaphorischen Bilder, die Shakespeare's dichterische Sprache charakterisiren. Eine allgemeine Bemerkung in Beziehung auf diese Ausstellungen müssen wir allem übrigen vorausschicken. Sie betreffen überall, diese Ausstellungen, nur Einzelheiten der Scene oder Aeußerlichkeiten des Vortrags; und wenn wir das Verfehlte dieser Art zwar weder verschwiegen noch gebilligt haben, so haben wir es doch auch, eben weil es Einzelheiten und Kleinheiten sind, aus Grundsatz nicht mehr betont, als es einem so großen Ganzen gegenüber geziemt. Alle Schönheit beruht auf Ebenmaas und Verhältniß. Ein Auswuchs, der einer Blumenstaude die Kraft aussaugt und die Gestalt zerstört, kann an der Eiche ein unschädliches Spielwerk der

Kraft und selbst eine Zierde des Wuchses sein; in einer großen Naturgegend mag ein Gestrüppe die Schönheit erhöhen, das in einer Gartenanlage Verwilderung wäre. Vereinzelt und herausgerissen aus dem Ganzen wird das Unregelmäßige immer unschön heißen, während es in seinen Verbindungen durch Vermannichfaltigung Reize hinzugeben kann. Die gesegneten Männer aus Polonius' Schule, die über ihren Bart nicht wegsehen, die über das Einzelne nicht hinauskommen können: „Das ist eine thörichte Figur; das ist eine schlechte Redensart; das ist gut; das ist zu lang" —, sie weist Hamlet mit ihrem Barte und ihrem Kunsturtheile in die Baderstube; vor einen Dichter wie Shakespeare gehören sie nicht. Ihres Weges zu gehen, davon schreckt jede Spur der gemachten Erfahrung zurück. Die ganze Geschichte Shakespearischer Kritik ist seit einem Jahrhundert nichts anderes, als die Aufdeckung der Fehlwege Derer, die hundert Jahre lang vorher die Fehler des Dichters aufzudecken meinten. Würden wir das nächste Jahrhundert Shakespeare eben so nur *sehen*, wie wir ihn bisher fast nur lasen, so würde sich leicht das Letzte, was uns noch ungehörig erscheint, wenn nicht überall als Schönheit der Kunst, doch als Wahrheit der Natur herausstellen. Denn unzählige der Shakespeare'schen Geschmacklosigkeiten haben sich als Trefflichkeiten der Charakteristik erwiesen; die ästhetischen Ausstellungen an dem Dichter glitten auf die sittliche Seite seiner Charaktere ab, und was als Fehler gerügt war, bewährte sich als ein Vorzug.

So verhält es sich mit jenen Obscönitäten und Natürlichkeiten, mit jenen gezwungenen Witzen und Concepten, jenem räthselhaften Tiefsinn der Rede und Ausdrücke fast überall. In einzelnen Fällen, namentlich in den früheren Werken, mögen manche Entstellungen dieser Art nicht zu rechtfertigen sein. Aber wir könnten uns den Dichter so wenig dadurch verleiden lassen, wie Homer durch die naiven Beiwörter, über die das verfeinerte Zeitalter zu lächeln pflegt. Das äußere Kleid der Zeit in Sprache und Sitte ganz abzulegen, geht über jedes Menschen Kraft. Man weiß, in welcher Derbheit nicht lange vor Shakespeare die gebildetsten Geistlichen polemisirten, und der größte Mann der Zeit mit dem englischen Könige Schriften wechselte! Man weiß, daß edle Frauen jener Zeiten an Unfeinheiten der Rede das weit überboten, was der Dichter seinen freiesten Charakteren in den Mund legt! Man weiß, daß der burleske Witz damals Gemeingut und in der Volksliteratur der allgemeine Geschmack der Welt war! Man weiß, daß jene Concepte durch die Meister der romanischen Kunst in die höchsten Kreise der Höfe und der Gelehrten eingebürgert waren! Es ist daher kein Wunder, daß man aus Shakespeare's Werken seiner italianisirenden Periode eine Blumenlese wunderlicher Concepte ziehen kann; das ist vielmehr ein Wunder, daß Er gerade zuerst diese Affectation der dichterischen Rede mit dem Gebrauch der gesunden Volkssprache erschütterte; und eben diese seine Natürlichkeit des Ausdruckes hat nicht we-

nig dazu beigetragen, daß in den germanischen Nationen mit dem wachsenden Natur- und Schönheitsinn der Dichterpreis Shakespeare's immer gestiegen ist. Es war ein Wunder, daß Shakespeare so bald vermochte, wie über die Unsitte seiner dramatischen Zeitgenossen, so über den Ungeschmack der romanischen Hofkunst sich in dem Maaße zu erheben, daß bei ihm das Niedere und Alberne nie um seiner selbst willen steht, daß in seinen reiferen Werken die Freiheiten und Thorheiten der Rede immer mehr auf die Zungen und die Gelegenheiten beschränkt sind, wo dergleichen natürlich war. Es ist nur eine bestimmte Klasse von Frauen bei Shakespeare, die sich eine größere Zungenfreiheit erlauben, und Johnson konnte nichts plumper Unwahres sagen, als daß seine Frauen und Herren sich nicht durch feinere Sitten von den Clowns unterschieden! Es ist nur eine bestimmte Klasse von Männern, die den Witz- und Wortspielen fröhnen; und wenn man von dem Dichter sagte, ein quibble sei das Irrlicht, das ihn immer in den Sumpf führe, so ist das wahr von seinen Witzbolden, aber nicht von ihm, noch von allen denen, die mit ihm die Leute Narren nennen, „die um ein spitzes Wort die Sache dahingeben." Bei den Antonio und Posthumus, bei Brutus und Cassius, bei Coriolan und Othello, bei keinem seiner ernsten und thätigen Helden wird man uns weder Schlüpfrigkeiten nachweisen, noch leichtwiegende Witze; die geistreichen darunter lassen sich zuweilen dazu herab, Andere sind dafür so unzugänglich, daß selbst ein

Dritter sich nicht damit an sie heranwagen würde. Und eben so sind auch die Concepte, die Dunkelheit und Gespanntheit der Rede immer an charakteristischer Stelle. Wo spröde Gedanken sich sträuben, sich kreuzen und verwirren, wird die Denkkraft des Sprechenden selber gelähmt oder spröde sein; wo der Tiefsinn mit der Sprache ringt, wird der Redende über einer Untiefe von Seelenbewegungen schweben, in der das Senkblei des Verstandes keinen Grund findet; wo der Vers schwer, das Bild groß ist, wird der Sinn vollöthig sein, und selten werden, wie in den beschreibenden Gedichten, große Worte an kleine Gedanken, tiefe Gedanken an flache Gegenstände, schwellende Figuren an platte Dinge verschwendet, das Ebenmaas zwischen Ausdruck und Sache verletzt sein. Diese Rückführung aller jener Einzelheiten der Manier auf die Zwecke der Charakteristik läßt sich von dem gebildeten Schauspieler viel weiter treiben, als der Leser für möglich hält; wir können nur hinweisen auf diese Art der Betrachtung; sie ins Einzelne durchzuführen, wäre die Sache eines geistreichen Commentars, ist wesentlich die Sache des Schauspielers. Diese Rückführung aber muß die Entschuldigung jener Eigenheiten sein, auch wo diese, für sich betrachtet, dem Geschmacke anstößig sind; denn wo die Wahl zwischen Geschmack und Wahrheit ist, da hätte Homer so wenig wie Shakespeare gezweifelt. Wer aber eine kindische Ziererei selbst gegen diese Wahrheit der Natur kehren wollte, den würde der Dichter ähnlich zurechtweisen,

wie Bacon die ekeln Leute, die sich von dem Nackten und Häßlichen in der Naturwissenschaft abwandten: daß die Sonne der Kunst die Kloake wie den Pallast anscheine, ohne von ihr beschmutzt zu werden; daß, was des Daseins werth ist, auch der Kunst werth sein kann, und daß die Bühne nicht ein hohles Prunkgebäude für den menschlichen Hochmuth sei, sondern eine Markthalle für den Verkehr des Lebens, wie er ist.

Verschwinden die einzelnen Maale der dichterischen Manier der Zeit, die an Shakespeare hängen blieben, ins unendlich Kleine an dem gesunden ganzen Körper, der sich aus jener Seuche in eigenster Kraft erhob, so ist dieß der gleiche Fall mit jenen Bühnenresten, die von dem grausamen und blutfrohen Sinne des Zeitalters Zeugniß geben. Wir haben auch diese Härten nicht geleugnet und nicht beschönigt, wir können sie von einzelnen Stellen wegwünschen und müssen sie unbedenklich auf der Bühne beseitigen, doch haben wir uns nicht verbergen können, daß auch ein Vortheil für Shakespeare wie für Homer darin war, für ein Publikum von gestählteren Nerven zu arbeiten. Wir haben gezeigt, daß auch diese Eigenheit bei Shakespeare der Charakteristik dienen muß, und daß sich in den Stücken, die in friedlichen und freundlichen Verhältnissen spielen, von solchen Zügen nichts findet. Wir erinnern an den Nachweis, daß auch in dieser Beziehung Shakespeare früh über seine Zeitgenossen und seine Jugendwerke hinaustrat, wie Göthe und Schiller über die

ihrigen; von Titus Andronicus, wo er diesem Sinne noch geopfert hätte, bis zu Lear, wo er für die großartigsten Zwecke nur freien Nutzen davon zog, welch ein Weg ist da zurückgelegt! In unsern Bemerkungen zu Lear haben wir zugleich deutlich zu machen gesucht, daß Shakespeare in dieser und den ähnlichen grausigen Compositionen nicht von dem Geschmack des Pöbels herabgezogen war, sondern daß er sein Volk bei seinen Schwächen und Stärken faßte und es zu den großen Entwürfen seiner Kunst emporriß. Will man seine Stellung zu dem Zuhörerkreise, für den er dichtete, mit einem Blicke anschaulich haben, so muß man vergleichen, wie damals in Spanien bei einem ähnlichen Flore der Bühne ein größerer Volksliebling, Lope de Vega, zu seinem Publikum stand. Dort in der That war das Schauspiel ein Cotteriewesen, das dem freisinnigen Nebeneinanderstehen und dem künstlerischen Wetteifer der feineren Londoner Bühnen vollständig ungleich war. Dort hoben sich die Theater der kleinen und jungen Hauptstadt nicht über die der Provinzstädte empor; der Pöbel, die Weiber beherrschten die Bühne, rohe Handwerker bestimmten Beifall und Mißfallen und machten Kunst, wie die Gallerie der Parlamente Politik macht. Aber so war nicht das Publikum, auf das sich Shakespeare in Heinrich VIII. beruft; das Publikum, das so war, verachtete er und strafte es mit derben Hieben in eben diesem Stücke. Lope de Vega dagegen war ein Redner für diese Hörer, er schob es selbst auf dieses Kunst-

tribunal, daß er zu den rohen Gewohnheiten der Zauberstücke und ähnlicher Barbareien zurückgekehrt sei, die er selber Ungethüme nannte; er gestand, daß er „den Alten und der Vernunft zum Trotz geschrieben habe.“ Aber nie würde Shakespeare das Letztere haben bekennen wollen, der für die Kenner seiner Bekanntschaft lebte, für große Schauspieler schrieb, mit der Natur wetteifernd die größten Begriffe der Kunst faßte und seinem Verse Unsterblichkeit und Nachruhm verhieß.

In die Reihe von Shakespeare's Geschmacklosigkeiten stellt man auch die Verstöße gegen den Zeitcharakter. Auch da blieb man auf dem Einzelnen hängen. Es ist wahr, er hat den druidischen Britten römische Götternamen in den Mund gelegt und den Römern Glocken und geschriebene Zettel geliehen, er hat dem Heroenthum Züge der Feudalzeit eingemischt und zu König Johann's Zeit Schlachten mit Kanonen geliefert, weil das Volk seine englischen Heere auf der Bühne sehen wollte, wie sie zu seiner Zeit waren. So weit hat er sich dem Gesichtskreise des Volkes bequemt, nicht daß dieß nothwendig seinen eignen Gesichtskreis ausdrückte; er faßte die Bedingungen der dramatischen Wirkung ins Auge, über die auch Göthe und Schiller sich nicht hinwegsetzen mochten, er gab der dargestellten Zeit die lebendige Gegenwart und Verständlichkeit, durch welche allein der Stoff in die Herzen dringt. Wie schlimm man aber auch über die einzelnen Verstöße urtheilen möchte, keiner darunter wird sich an Geschmack-

losigkeit damit vergleichen lassen, daß Raphael den Apoll auf dem Parnasse mit der Geige abbildete; und doch ist Raphael der geschmackvollste Maler der Welt! Was aber mehr ist: nie sind diese Verstöße in das Wesen der Sache gedrungen; nie hat Shakespeare anderen Zeiten und Orten die intellectuellen Züge seines Zeitalters geliehen und ihre Natur dadurch unkenntlich gemacht; nie hat er wie Lope und Calderon gethan, die alle Vergangenheit modernisirten und alles Volksthum hispanisirten; nie wie Corneille und Racine, die Alterthum und Mittelalter in ihre gallische Classicität travestirten; ja nie hat er den Geist einer Zeit in dem Maaße innerlich verfehlt, wie selbst dem Meister der geschichtlichen Accommodation, unserem Göthe, in der Achilleis geschah. Vielmehr offenbarte sich in diesem ersten rein germanischen Dichter der Neuzeit jene Vielseitigkeit und Empfänglichkeit zuerst, die dem deutschen Volksstamme durchaus eigenthümlich ist, jene Objectivität, die der Natur der Zeiten und Gegenstände in der künstlerischen Auffassung immer ihr Recht läßt; eine Gabe, die nachher Händel in seinen Oratorien zuerst wieder bewährte, und die von ihm aus in unsere Dichtung, auf Klopstock, Herder und Göthe sich überpflanzte. In seinen englischen und römischen, seinen mittelaltrigen und heroischen Stücken hat Shakespeare immer den inneren Charakter der Zeit so treu beobachtet, wie den seiner Individuen, mit denen er ihre Gedanken denkt und ihre Sprache redet. Und dieß ist um so merkwürdiger, je stärker die Ei-

genthümlichkeit des Dichters ist, den man wie Händel aus jedem einzelnen Satze herauskennt, und der gleichwohl im Großen und Ganzen vor seinem jedesmaligen Gegenstande gänzlich verschwindet.

Viel Klage ist endlich geführt worden über die Anwendung der metaphorischen Bilder bei Shakespeare, sei es über ihre Schiefe, ihre Verwirrung oder allzugroße Häufung. Der Prüfstein der charakteristischen Zweckmäßigkeit, kann man sagen, ist hier nicht anwendbar; sie sind das Charakteristische in Shakespeare selbst und nicht in seinen Personen. Es ist richtiger zu sagen, daß dieß das Charakteristische aller Dichtung ist; es ist das einzige Mittel der Poesie, den Gedanken, das Werkzeug des Verstandes, zum Bilde umzukleiden und zum Werkzeug der Phantasie zu machen. Schon Aristoteles hat das Metaphorische das Größte des Vortrags und das unlernbare Werk des dichterischen Genius genannt. Und an ihm den Geschmack unseres Dichters zu prüfen, ist wahrlich keine Anforderung, der man mit Ausflüchten auszubeugen brauchte. Wir selbst haben in Shakespeare's Jugendwerken (zu Heinrich VI.) einige falsche Metaphern angemerkt; in seinen spätern Stücken wird man dergleichen vergebens suchen. Der Mann, der sich aus dem Munde seines Lavatch so empfindlich gegen jede „stinkende Metapher" äußert, braucht die feinste Nase in dieser Hinsicht nicht zu fürchten. Man mache nur den Versuch mit Zahlen, und man wird der duftenden Blumen

der Uebertragung hundert finden auf Eine geruchlose und tausend auf Eine narkotische. Man hat ferner die Verwirrung und Verbindung widersprechender Metaphern getadelt. Aber die Fälle werden einmal sehr selten sein, wo Shakespeare den Fehler in jenem Monologe Hamlet's, wenn er ja ein Fehler heißen soll, wiederholte, wo er in Einem Satze von einer See voll Plagen spricht, gegen die man Waffen ergreift, — dann aber wird der Sinn durch diese Bilder nicht verwirrt, sondern eher um so klarer werden. Denn Gedanke und Bild ist bei Shakespeare in der Regel so entsprechend und so wunderbar in einander verwachsen, daß mit dem Bilde nicht selten auch die Bedeutsamkeit des Gedankens verloren gehen würde. Dryden meinte, man würde bei dem Ausschmelzen vieler seiner Metaphern immer Silber im Tiegel behalten, aber das Gold, meinen wir dagegen, würde verflüchtigt sein. Mit dem meisten Scheine ist die Häufung der Metapher getadelt worden. Keine Forderung ist gerechter, als die alte des Aristoteles, daß in dem Gebrauch der metaphorischen Rede Maas zu halten sei, damit nicht Alles zu Räthseln werde, oder damit die Last der einzelnen Bilder das Ganze nicht schwerfällig mache oder erdrücke. Allein hier wird es sich fragen, ob wir die geschmackvolleren Beurtheiler oder Shakespeare der geschmackvollere Dichter ist. Wir sind durch die gereimte Prosa des französischen Dramas und die ähnliche selbst unserer größten deutschen Dichter allzusehr gewöhnt worden an den niederen Flug der dramati-

schen Rede. Daß Dryden den einfachen Dialog der Alten unserem Dichter entgegenhielt, gegen den sein glänzender Vortrag zu sehr nach dem Kothurn schmecke, lassen wir nicht gelten. Bei den Alten hob eben der Kothurn selbst, die Maske, die heroischen Figuren, aller Inhalt und Erscheinung, es hob der prachtvolle Styl der Chöre weit über die gemeine Natur hinweg, und sollte der Boden der Wirklichkeit nicht ganz verloren gehen, so mußte wohl der Dialog in der möglichsten Einfachheit gehalten werden. Von Shakespeare aber, der die Heroen der alten Mythe nicht zum Gegenstande hatte, der sich das Gesetz schrieb, in Gegenständen und Charakteren nie den Grund der wirklichen Natur zu verlassen, von ihm war es ein Meistergriff des dichterischen Instinktes, daß er seinen Vortrag, nicht bis zu dem poetischen Glanze der Ode hinauf, aber doch über den ruhigen Fluß des Epos emporhob und in der gewähltern Sprache jeden Augenblick erinnerte, daß sein Schauspiel Wirklichkeit abbilde, aber nicht Wirklichkeit sei.

Wenn man aber des Dichters Geschmack wahrhaft prüfen will, dann muß man über all dieß Aeußerliche, was Gewand oder Körper der Kunst heißen kann, hindurchdringen auf ihre eigentliche Seele; dann mag man selbst auf Einzelheiten haften, aber man wird überall auf einen Grad von ästhetischem und sittlichem Feinsinn stoßen, zu dem sich in den verfeinerten Zeiten nach Shakespeare nur sehr wenige Dichter erhoben haben. Höre man ihn als Kritiker jene Kunstregeln im Hamlet aufstellen und sage

man uns, wer hierüber seiner gedacht habe! Vergleiche man ihn als lyrischen Dichter in den drei Gattungen, die er in Romeo verwebt hat, und zeige man uns die Stücke dieser Art, die geist- und geschmackvoller sind! Prüfe man ihn als Menschenkenner in den Fortschritten, die er in der Schätzung der Frauen gemacht hat und nenne man uns den Frauenkenner, den man ihm an Zartsinn vergleichen will! Springe man von da zu seiner Zeichnung des Männischen über und zähle man unter den feinstgebildeten, sogar Frauen, diejenigen, die die feine Unterscheidungslinie zwischen falschem und ächtem Heroismus im Coriolan auch nur nachzuzeichnen, auch nur aufzufinden verständen! Prüfe man die Charaktere, die Handlungen, die Sentenzen, den ganzen Gedankenkreis in seinen Werken; in diesem großen Coder von Lebensbildern und Weisheit ist nichts Triviales, fast nichts, was man in diesen 300 Jahren veraltet nennen könnte, und mache man sich klar, was in diesem Ausspruche gelegen ist! Oder folge man der eigentlichen dramatischen Thätigkeit seines Geistes. Nenne man uns den gebildeten Dichter, der sich mit solchem Feingefühle neben und über seine Quellen stellte, wie es Shakespeare gethan hat! Vergleiche man mit der peinlichen Unsicherheit, mit der sich Göthe ewig im Stoffe zu vergreifen fürchtete, die kühne Gewißheit, mit der Shakespeare die gefährlichsten Materien anfaßt und die sprödesten gefügig macht, mit der er Wagnisse besteht, die kein Anderer begonnen hätte und Schönheiten entlockt aus

Stoffen, die in anderen Händen widerlich wären! Beachte man den glücklichen Instinkt, mit dem er, wie von einem Lessing geschult, allem Beschreibenden in seinen Dramen auswich, womit ein Calderon seine Werke systematisch entstellte, während die ganz einzelnstehende Beschreibung der Frau Mab sogleich fühlbar macht, wie fremd diese Art von poetischer Zierde in Shakespeare ist! Oder sehe man auf seine Anwendung des Wunderbaren und zeige man uns den neueren Dichter, der mit ähnlichem Kunstsinne so tiefe Symbolik in so plastische Gestalt gekleidet, wie Er! Schon wer diese einzelnen Seiten erwägt, der wird die Annahme thöricht finden, daß der Mann, der in allem Großen und Wesentlichen so feinsinnig erscheint, das Kleine und Aeußerliche als ein Idiot verfehlt, und nicht vielmehr als ein Genius verschmäht haben sollte; und er wird den Vorwurf der Paradorie den Kleinmeistern zurückschieben, die sich mit jenen kleinlichen Ausstellungen die Freude an diesem Dichter verderben. Aber alle diese genannten Einzelheiten verschwinden ins Unbedeutende, wenn man Shakespeare's Geschmacksbildung an der Organisation seiner Kunstwerke im Ganzen prüft. Auf diesen Punkt, und auf die höhere Frage nach Shakespeare's Kunstideal mußte man die Frage nach seinem Schönheitsinne zurückführen, wenn man sie gründlich beantwortet haben wollte.

Ein Vorwurf, der von dem Einzelnen hinweg in das Ganze dringt, und, wenn er begründet wäre, unserer Parallele gefährlicher sein würde, ist der der angeblichen Gesetz- und Regellosigkeit Shakespeare's. Wenn es unmöglich ist, daß bei Geschmacklosigkeit ein ächter Künstler bestehe, so ist es doch noch unmöglicher, bei Gesetzlosigkeit der offenbarende, d. h. gesetzgebende Genius einer Kunstgattung zu sein, wie wir von dem Dramatiker Shakespeare ausgesagt haben.

Unsere ganze Betrachtung Shakespeare's war durchweg darauf gestellt, den einheitlichen und gesetzmäßigen Kunstbau seiner Werke im Einzelnen nachzuweisen. Wir hatten vorausschickend behauptet, daß unser Dichter auf einem neuen Wege der Kunstforderung der ältesten Aesthetik Genüge geleistet habe, daß seine Kunst mit dem wesentlichen Gesetze des Aristoteles, das alle Zeiten und zuletzt unsere großen deutschen Dichter in seltener Uebereinstimmung als ein ewig gültiges anerkannt haben, sehr wohl bestehe, daß sie nur eine Vergeistigung und Erweiterung dieses Gesetzes in Anspruch nehme, wie sie der veränderten Natur der Zeiten und der Dichtungsstoffe gemäß ist. Wir wollen jetzt, die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammenfassend, darzulegen suchen, daß auch dieß nicht vage Redensarten waren.

Der äußerlichste Unterschied der alten und neuen Dramen ist ihre geringere und größere Ausdehnung. Die polymythischen Dramen fanden im Alterthum keine Aus-

bildung; die Tragödie erhielt ihre reinste Gestalt unter den Händen der Dichter, die sie auf eine einfache Handlung, und diese wieder auf ihren einfachen Kern, die Katastrophe, beschränkten. Diese Wendung erklärten wir uns aus formellen und materiellen Gründen. Das alte Drama entstand dem ausgebildeten Homerischen Epos gegenüber; mit ihm in der Fülle ausgedehnter Handlungen zu wetteifern, konnte ihm schwer gelingen; es warf sich daher auf den Gegensatz möglichst geschlossener Handlungen. Der Stoff, in dem die alte Dichtung arbeitete, nöthigte zu dieser Wendung noch mehr. Die Geschichte der Welt war noch jung und kurz, die Heroenmythe ein bald erschöpfter Kreis; die Tragöden waren genöthigt, jeder dieselbe Materie zu behandeln; durch Neuheit des Thatsächlichen zu gefallen, war ihnen unmöglich; ihr Verdienst lag in der Vollendung der Form, dieß führte zu der Beschränkung der Handlung auf ihren Hauptpunkt und zu dem Streben, in der Erschöpfung dieses Einen dramatischen Moments die Kunst zu bewähren. Dadurch erhielt die alte Tragödie ihre enge und einförmige, stereotype Gestalt. Was aber die Einschränkung der Handlung in diese enge Gränze noch mehr erleichterte, war die große Einfalt der dargestellten Menschen der heroischen Zeit, deren mehr physisch starke als geistig reiche Natur eine tiefe Ausführlichkeit der Charakteristik nicht verlangte. Sobald die Geschichte sich erweiterte, sobald ein Krieg wie der peloponesische und der Gegensatz der Philosophenschulen die

Menschennatur mannichfaltiger entwickelten, regte sich auch in der Euripideischen Tragödie, aber mehr in der Komödie, die die wirkliche Welt zum Gegenstande nahm, das Bedürfniß nach mehr Handlung, Motiv und Charakteristik, und folglich nach größerer Ausdehnung.

Alles dieß, was auf die einfache Gestaltung des alten Dramas wirkte, kehrte sich in der neueren Zeit gerade um, und wirkte natürlich auf die entgegengesetzte Gestalt. Zwischen der Blüthe der alten Tragödie und Shakespeare liegen 2000 Jahre. In dieser Zeit deckte das Christenthum unbekannte Tiefen des Gemüthes auf, die germanischen Stämme umspannten in ihren Wanderungen weite Erdräume, die Kreuzzüge öffneten den Osten, die späteren Entdeckungsfahrten den Westen und die ganze Gestalt der Erde, neue Wissenschaften und Erkenntnißkreise thaten sich auf, ganze Völker und Zeiträume waren auf- und untergegangen, tausend Gestalten des öffentlichen und privaten, des religiösen und politischen Lebens waren gekommen und geschwunden, der Umfang an Anschauungen, Vorstellungen, Erfahrungen und Interessen war unendlich vergrößert, der Geist dadurch erweitert und vertieft, die Bedürfnisse gesteigert, die Leidenschaften mannichfaltiger und verfeinerter, die Conflicte menschlicher Bestrebungen häufiger und verwickelter, die Hülfsmittel des Geistes unermeßlich geworden, alles in einer Weise, die der kindlichen Zeit des Alterthums gänzlich fremd war. Diese Fülle von innerem und äußerem Stoffe strömte der Kunst

von allen Seiten zu; sie konnte sich ihm ohne ihren Schaden, ja ohne ihren Untergang nicht entziehen. Das Epos des Mittelalters suchte sich seiner zu bemächtigen. Aber es war weit nicht in dem Vortheile der Homerischen Gedichte, deren geschichtlicher Grund ein wohlbekannter Stammkrieg, die Erschütterung einer Welt, aber einer kleinen und faßlichen Welt war. Das Epos der Deutschen und Franzosen dagegen, versucht in ungebildeten Zeiten an unübersehbaren Stoffen, blieb gestaltlos und unentwickelt. Die Dichtung erhielt erst eine kunstgemäßere Gestalt, als in Italien auch Musik, Malerei und Baukunst auferstanden; in dieser Zeit machte sich, allenthalben in Europa zugleich, das Drama als die Dichtungsform geltend, die der neuen Zeit und ihren Geschlechtern eigenthümlich blieb, in denen das Epos keine Rhapsoden und Hörer mehr fand, und die in ihrer zerstreuten Thätigkeit von der Kunst mit schärferen Reizen gefesselt sein wollten. Indem es an die Stelle, nicht wie das alte Drama an die Seite der Epopoe trat, erbte es mit der Aufgabe, diese zu ersetzen, die Aufgabe, sich jedem weitesten Stoffe gewachsen zu zeigen. Die Materien, die sich ihm darboten, waren nicht ein Gemeingut, wie im Alterthume die viel umgetragenen Mythen, die schon in der Ueberlieferung poetisch abgerundet und geläutert waren; sondern es waren die Rudimente des religiösen Dramas, jene auf breite Handlung angelegten Mysterien, es waren die Ritterromane und Romanzenkreise, die jene epischen Schauspiele im

Schlag des Pericles hervorriefen, es waren die Geschichtserzählungen, die schon vor Shakespeare einen Cyclus von Stücken zur Bewältigung der Masse verlangten. Dieser Breite der Stoffe auszubeugen, fiel weder Hans Sachs, noch Lope de Vega, noch Marlowe ein. Das Drama dehnte sich, unabhängig bei jedem, der weiten Materie gegenüber zu erweiterten Formen aus. Die Dinge der Welt waren zusammengesetzt und mannichfaltig geworden; die Verschiedenheit der Menschen, ihrer Natur, ihrer Leidenschaften, ihrer Lagen, ihrer gegen einander ringenden Kräfte ertrug nicht, wenn sie dramatisch dargestellt werden sollte, die Beschränkung auf einfache Katastrophen; es mußten weitere Gesichtskreise gezogen, es mußten die Handlungen nach ihrem ganzen Verlaufe dargestellt, die Triebfedern der Handlungen tiefer gesucht werden; die Kunst erhielt die Aufgabe, die möglichste Fülle in eine entsprechende Form zu binden, deren Ausdehnung nur nach Aristoteles' Forderung die Wohlübersehbarkeit nicht ausschließen durfte.

Die Oekonomie der griechischen Dramen war keineswegs die einzige Folge der angewandten Aristotelischen Regeln. Aristoteles selbst war weit entfernt, die Gestalt und den Umfang des Dramas seiner Tage als ein Gesetz für alle Zeiten aufzustellen. Er erklärte ausdrücklich, daß die Größe des Dramas sich nach Gewöhnung und Geschmack richte. Er war sogar, scheint es, nicht der Ansicht, daß die Kürze der alten Tragödie gerade ihr Vorzug sei.

Er wußte wohl, daß der episodische Reichthum vielmehr dem Epos einen Vorzug gebe, und daß das Einförmige und Gleichartige schuld daran sei, wenn die Tragödie sättigte und durchfiel. Er schrieb daher den Dramen nicht die damals *übliche* Größe vor, sondern die *natürliche*, die durch die Handlung selber gegeben ist. „In welchem Umfang, sagt er, in einer Reihe von Begebenheiten die Umwandlung von Glück zu Unglück, oder von Unglück zu Glück nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit geschehen kann, dieß gibt die gehörige Begränzung der Größe eines Dramas ab.“ Wenn schon in diesem Satze die ganze Praxis des neueren Schauspiels ihre Rechtfertigung erhält, so noch mehr in dem Folgenden. „Was die Gränze nach der eignen Natur der Handlung angeht, so ist immer die größere, so lange sie übersehbar ist, die schönere in Hinsicht der Größe.“ Shakespeare's Kunstübung ist ganz so, als ob er sich diese Regel selber geschrieben hätte. Bei dem einzigen Antonius schien uns die Gränze der Wohlübersehbarkeit etwas überschritten zu sein; wer Shakespeare's Stücke aus der Aufführung kennt, wird bei keinem anderen diese Klage führen. Mit dieser Regel vor Augen ging aber auch Shakespeare immer hart an diese Gränze heran. Er wählte den Stoff möglichst reich und voll, er dehnte den Umfang der Form nach Bedarf, aber nicht weiter; man wird nicht finden, daß in Einem seiner Dramen der Gedanke erschöpft sei vor dem Ende, daß in der Form eine überflüssige Ausdehnung oder in dem Stoffe eine

überflüssige Fülle sei; das Beispiel ist noch nicht gefunden, daß selbst ein Schiller oder Göthe seine Stücke zu planerer Uebersichtlichkeit hätten bilden können, ohne dem Inhalt zu schaden. Denn jene Aufgabe, den möglichst weiten Stoff in die möglichst weite, nur über das schöne Verhältniß nicht hinausgehende Form zu bilden, hat Niemand so wie Shakespeare gelöst. Darin liegt ein Haupttheil seiner ästhetischen Größe. Kein Dichter hat im gleichen Raume so Viel mit so Wenigem dargestellt; keiner hat diesen Raum in der gegebenen Gattung so weit ausgedehnt. Von der Gestalt der antiken Tragödie ließ sich Shakespeare dabei nicht beirren. Er fühlte, daß die eigensten Dichtungsstoffe der neuen Welt in diesen alten Formen untergehen würden, und daß es daher richtiger sei, sie umzugießen. Er erkannte es mit Bewußtheit (und keine Aesthetik wird jemals weiter gelangen) als die Aufgabe des Dichters, den wesentlichen Gehalt seiner Zeit zur Darstellung zu bringen, das Jahrhundert in die Dichtung herüberzunehmen und ihm Gestalt und Gepräge zu geben; er erschuf daher für das erweiterte Leben einen erweiterten Kunstbau; er suchte dabei nicht nach einer vorhandenen Regel, sondern nach dem inneren Gesetze der gegebenen Materie, nach einem Geist in den Dingen, der bei der Bildung des Kunstwerks aus sich selbst krystallinisch anschoß zu schöner Gestalt. Denn es gibt keinen höheren Werth eines Dichtungswerkes, als die Uebereinstimmung der Form mit dem Wesen des dargestellten Gegenstandes,

nach deſſen eigenem innewohnenden Geſetze, nicht nach einer äußeren Regel. Wenn man Shakeſpeare oder Homer nach Vorausſetzung einer ſolchen conventionellen Uebereinkunft bemißt, ſo kann man ihnen gleichmäßig Geſchmack und Geſetz abſprechen; nach jenem höheren Maaße gemeſſen ſpottet aber Shakeſpeare an innerer Geſetzmäßigkeit aller der regelmäßigen Dramatiker, die von Ariſtoteles nicht geiſtige Geſetzlichkeit lernten, ſondern mechaniſche Nachahmerei.

Das weſentlichſte Geſetz, das Ariſtoteles dem Drama geſchrieben hat, iſt das der Einheit der Handlung. Die berüchtigten Einheiten des Orts und der Zeit ſind bei ihm, die erſtere gar nicht, die andere nur als ein Gebrauch erwähnt. Auch ſind ſie in den alten Dramen keineswegs durchgehend beobachtet. Man weiß, daß im Ajas und in den Eumeniden der Ort wechſelt, daß die Zeitbeſchränkung auf einen Sonnenumlauf in den Trachinerinnen, bei Euripides, und ſelbſt bei Aeſchylus überſchritten iſt, deſſen Agamemnon ſogar in einer telegraphiſchen Geſchwindigkeit aus Troja heimkehrt. Vollends aber in Ariſtophanes' Komödien iſt mit Zeit und Ort ein ganz willkührliches Spiel getrieben, trotz der Anweſenheit des Chors, die man oft als die Urſache der Ort- und Zeiteinheit angegeben hat. Ihre Ueblichkeit in der alten Tragödie erklärt ſich vielmehr ſehr einfach aus der Beſchränkung der dramatiſchen Handlung auf die Kataſtrophe; es liegt in dem Begriffe einer Kriſe, daß ſie an eine beſtimmte Zeit gebunden iſt.

Das neuere Drama aber, das den vollständigen Verlauf der Handlung schildert, konnte diesen nicht ohne die schreiendste Unnatur an Einen Ort und auf eine kurze Zeit beschränken wollen; dieß wird aus unserer Schlußbemerkung zum Wintermährchen deutlich geworden sein. Die im Drama die Zeiteinheit fordern, müßten eigentlich in der Malerei immer die natürliche Größe verlangen. So wenig aber hier eine Verkleinerung die Illusion stört, so wenig dort die Dehnbarkeit der Zeit. Das haben selbst die ältesten Kritiker, ein Gildon, schon eingestanden und Johnson hat Shakespeare's Verfahren in dieser Beziehung kräftig vertheidigt. Noch erschraken diese Männer damals über ihre eigne Verwegenheit. Sie wagten nicht, ihr Gefühl vor ihrem Verstande zu vertreten; sie hatten auch nicht die Gelegenheit, den Werth der regellosen Stücke Shakespeare's und der nach der Regel des französischen Aristoteles prokrustirten Dramen aus ihren Wirkungen vergleichend zu messen: wo sich diese als Prunkstücke für den Augenblick auswiesen, jene aber eine Geschichte erhielten, die mehr erst an ihrem Anfange, als an ihrem Ende zu sein scheint. Für uns, die wir dieß heute besser übersehen können, ist die Frage nach der Ort- und Zeiteinheit gänzlich veraltet.*)

*) Wir würden diese Frage hier nicht noch einmal berührt haben, wenn nicht eben jetzt in England von einem Pseudonymen in Blackwood's Edinburgh Magazine und von R. J. Halpin in einer Schrift (the dram. unities of Sh.) mit großem Aufheben die Entdeckung

Dagegen die Einheit der Handlung ist ein immer gültiges Gesetz. Die Handlung eines Dramas soll nach Aristoteles in der Art Eine, und eine ganze sein, daß keiner ihrer Theile versetzt oder herausgenommen werden kann, ohne daß das Ganze dadurch erschüttert wird und zerfällt; denn was durch sein Dasein oder Nichtdasein nichts zur Verdeutlichung des Ganzen beiträgt, das sei auch kein (nothwendiger) Theil des Ganzen. Dieß Gesetz ist so natürlich, daß ihm selbst die gewöhnlichsten bühnengerechten Stücke Genüge leisten; ihre Gesetzmäßigkeit entsteht aus furchtsamer Gewöhnung und trägt den Charakter der Armuth und Trivialität. Wo das Drama, in seinen Anfängen besonders, mehr gewagt hat, hat es in dieser Beziehung auch mehr gesündigt. Zahllose Stücke von Shakespeare's spanischen und englischen Zeitgenossen bestehen nicht vor diesem Gesetze. Bei Shakespeare selbst haben wir in dem ersten Theile von Heinrich VI. eines der Stücke nachgewiesen, die Aristoteles episodische nennt und die er in den untersten Rang stellt; in Pericles eines, worin die falsche Einheit der Person an die Stelle der Einheit der Handlung getreten ist; in den zwei letzten Theilen von Heinrich VI. Stücke, deren Einheit nicht unter die Aristotelische Regel zu bringen ist. Wo in seinen reiferen Werken

eines Gesetzes verkündigt würde, das Sh. in Bezug auf die Zeiteinheit beobachtet habe. Die Sache läuft ganz auf den Inhalt unserer Schlußbemerkung zum Wintermährchen hinaus und wir legen ihr kein größeres Gewicht bei, als dort geschehen ist.

dagegen die Handlung nur Eine ist, da ist auch der ganze Kunstbau einheitlich nach dem Wortlaut des Aristoteles; man kann kleine Stellen, wie an einem organischen Körper, ohne Schaden entfernen, aber nicht größere Glieder hinwegnehmen ohne Entstellung des Ganzen. Und nicht in dieser Einheit allein, auch in der Ganzheit der Handlung und deren Führung und Anordnung hat Shakespeare mit so glücklichem Instinkte das Rechte in der Ausübung getroffen, wie Aristoteles mit glücklichem Verstande in der Kritik. Aristoteles' Sätze über Verwicklung und Lösung der Handlung sind auf Shakespeare's zusammengesetzte Stücke so fein anwendbar, wie auf die einfachsten des Alterthums. Verwicklung ist Alles, was außerhalb oder innerhalb der Tragödie vorgeht bis zum Eintritt des Glückswechsels; was hinter diesem Mittelpunkte liegt, ist die Auflösung. Bei den Alten ist der Mittelpunkt, die Katastrophe, die Hauptsache; der Ausgang ist gewöhnlich in eine Erzählung geschoben, das Verwickelnde liegt vielfach außerhalb des Stücks. Die entgegengesetzte Praxis des neueren Dramas, das den vollständigen Vorgang der Handlung innerhalb des Stückes darzustellen pflegt, erschwert ungemein die eigentliche künstlerische Aufgabe hierbei, die darin liegt, daß der Verlauf der Handlung in einer geregelten Wölbung gezogen sei, daß ihr Auf- und Absteigen, ihre Verwicklung und Entwicklung in symmetrischem Verhältnisse stehe, daß ihr Wendepunkt, der Moment des eintretenden Glücks-

wechſels, wirklich der Mittelpunkt und zugleich der Höhepunkt der Handlung ſei. Wenn man dieſen Prüfſtein, einen allerfeinſten Maasſtab des Geſchmacks und der Regelmäßigkeit, an Shakeſpeare und zugleich an die größten Dramatiker der ſpäteren Zeiten legt, dann wird man recht finden, wie viel die Regelmäßigen und Gebildeten von dem vorgeblich regelloſen Barbaren hätten lernen können! Im Othello ſtehen die Worte, bei denen ſein Glück auf der Spitze ſteht (excellent wretch etc. III, 3.) wie abgezirkelt in der Mitte des Stückes. In Hamlet tritt der Wendepunkt des Charakters mit dem Tode des Polonius ein, der in die Mitte des Stückes fällt. Im Macbeth iſt der Mord Banco's der Wendepunkt ſeines Glückes, bei dem ſich ſeine gefährliche „Sicherheit" entſcheidet; der Geiſt erſcheint Macbeth genau in der Mitte des Stücks. Im Lear ſteht Alles auf der Spitze bei dem Ausbruch ſeiner Verzweiflung, im Mittelpunkt des Dramas. So im König Johann bei dem Morde Arthur's, in Richard II. bei der Selbſtaufgebung; in dieſen und anderen Stücken laſſen ſich bei dieſen Momenten ſogar die Stellen angeben, wo wie zur Bezeichnung der feinſten Spitze in ausdrücklichen Worten auf den Wendepunkt der Schickſale hingewieſen iſt. Wer dieſen Fingerzeigen nach die Unterſuchung an den einzelnen Stücken fortſezen will, der wird überall dieſe Kreislinie des Glückslaufs mit einer beneidenswerthen Sicherheit gezogen finden, und dieſe Beobachtung wird leicht auch den aufmerkſamſten Leſer noch mit der

Aufdeckung verborgener Schönheiten und künſtleriſcher Ebenmäßigkeit überraſchen.

Wir haben aber gefunden, daß eine Reihe von Shakeſpeare's Stücken, dieſem Geſetze der Einheit der Handlung zuwider, doppelte Handlungen darſtellen; ſo daß in ihnen entweder keine Einheit der Handlung gefunden werden kann, oder ein anderes Geſetz der Einheit als das Ariſtoteliſche gefunden werden muß. Wir haben dieß andere Geſetz bei den einzelnen Stücken bereits nachgewieſen; hier wollen wir, ohne uns irgend in äſthetiſche Theorien zu verlieren, zu erklären ſuchen, warum Shakeſpeare das Ariſtoteliſche Geſetz der Einheit nicht ſowohl verließ, als erweiterte, und warum er es verlaſſen oder erweitern mußte.

Die Gefahr des alten Dramas war ſeine Einförmigkeit, das wußte ſchon Ariſtoteles. Er gab daher den verwickelteren Mythen den Vorzug; er wünſchte, daß die Eigenſchaften der verſchiedenen Arten von Tragödie, die er aufſtellte, (die verwickelte und einfache, pathetiſche und ethiſche) immer möglichſt vereinigt ſeien; und auch in dieſem Punkte ſchrieb er mehr das Geſetz für das neuere Drama als für das alte. Das einfache, pathetiſche oder ethiſche Drama, wo wie im Ajas und Philoktet mehr ein Charakter als eine Handlung entwickelt wird, konnte nicht ſo ſehr reizen, wie die verwickelte Mythe, in welcher plötzliche Glückswechſel, Erkennungen und Aufklärungen, mehr äußere Verwicklung der Schickſale, als innere Leidenſchaft

und Schuld der Charaktere die Hauptbestandtheile waren, die Aristoteles daher auch wie integrirende Theile der Tragödie besprach. Diese Gattung erhielt dadurch etwas von dem Charakter des Intriguenstücks, in dem natürlich das Hauptgewicht auf der Handlung liegt. Daher nun kommt es, daß Aristoteles als das Wichtigste in der Tragödie die Zusammenstellung der Handlung bezeichnet. „Denn, sagt er, die Tragödie ist nicht eine Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen, und des Lebens, des Glückes und des Unglückes. Denn auch das Glück liegt in den Handlungen begründet; und der Zweck der Tragödie ist eine Handlung, nicht eine besondere Beschaffenheit der Menschen. Diese erhalten ihre besondere Beschaffenheit durch ihren Charakter, ihr Glück aber oder das Gegentheil durch ihre Handlungen. Sie handeln also nicht, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie entwickeln nur in den Handlungen zugleich mit ihre Charaktere. So daß Handlung und Fabel der Zweck der Tragödie ist. Der Zweck aber ist das größte in Allem. Ohne Handlung könnte keine Tragödie sein, wohl aber ohne Charaktere. Und die Tragödien der meisten Neueren sind ohne Charaktere. Das Erste also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel, das zweite die Charaktere. Aehnlich ist es in der Malerei. Denn wenn einer auch die schönsten Farben sudelnd hinstriche, so würde er doch nicht so erfreuen, wie der, der ein Bild mit bloßem Weiß zeichnete."

Diese Sätze führen geradaus in den Kern der Unter-

ſchiede des alten und neuen Dramas, und zugleich in ihre innerſten Gründe.

Unter den ganz veränderten Bildungsverhältniſſen der neueren Zeiten halten wir die Trennung von Handlung und Charakter im Leben ſelbſt für ſo unmöglich, wie in der Kunſt die Behauptung, daß eine Tragödie ohne Charaktere ſein könne, aber nicht ohne Handlung. Die Fäden, aus denen unter dem Zuſammenarbeiten von Natur und Denkart, Inſtinkt und Geſinnung, unbewußtem Trieb und bewußten Abſichten Handlungen entſtehen, Handlungen, die wieder auf Veränderungen in der Denk- und Sinnesweiſe des Handelnden zurückwirken, die wieder ihrerſeits neue veränderte Handlungen hervorrufen, dieſe Fäden laufen wie Zettel und Einſchlag ſo innig in einander in ein einziges Gewebe, daß man nicht ſagen kann, es ſei Eines die Hauptſache, daß man nicht Eines herausnehmen kann, ohne daß das Andere zerfiele. Charakter und Handlung durchdringen ſich wie in der Natur ſo in Shakeſpeare's naturtreuer Kunſt ſo ſehr, daß zwiſchen Werth und Bedeutung Beider in allen ſeinen Stücken das engſte Verhältniß Statt hat. Die Charaktere ſeien roh wie in der Zähmung, flau wie im Sommernachtstraum, und auch die Handlungen werden ebenſo derb oder marklos ſein; nicht grauſamer ſind die Thaten im Lear, als wild die Charaktere, und nicht unſeliger die Mißverſtändniſſe zwiſchen Othello und Desdemona, als Beider Unkenntniß ihrer ſelbſt. Wie wenig in der That Charak-

ter und Handlung zu trennen ist, prüft man am besten, wenn man jenen Satz, es sei eine Tragödie möglich ohne Charakter, aber nicht ohne Handlung, in sein Gegentheil umkehrt: er ist dann gleich wahr und gleich falsch wie vorher. Bei jeder dramatischen Handlung wird eine Art Charakteristik, wie flach sie sei, hervortreten müssen, und wieder könnte man keinen Charakter dramatisch entwicklen ohne Handlung. Es kann ein Mißverhältniß sein zwischen einer lebhaften Handlung und blassen Charakteren, die sie tragen, oder zwischen starkgezeichneten Charakteren und einer geringen Handlung, die unter ihnen vorgeht; müßte man unter beiden Mißverhältnissen wählen, so würde man heutzutage unstreitig anders entscheiden, als Aristoteles, vielleicht auch der Norden anders als der Süden. Aristoteles' Gleichniß aus der Malerei ist nicht treffend; der Gegensatz, den er wählen mußte, wäre der: ob uns eine Reihe charaktervoller Einzelbilder ohne Handlung besser gefallen würde, als ein historisches Bild, eine Handlung, ohne Ausdruck der Handelnden. Um auf das Drama anzuwenden: die Frage wäre, ob ein Charakterstück mit wenig Handlung wie Lessing's Nathan, oder ob das beste Intriguenstück der spanischen Bühne ohne bestimmte Charakterformen den Vorzug verdiene. Der deutsche Geschmack würde ohne Bedenken für das erstere entscheiden. Müßte man also eine Trennung von Charakter und Handlung zulassen, so würde man das Wichtigere in dem Drama vielmehr den Charakter nennen, weil er der Quell

der Handlung ist. Gleichwohl mögen wir Aristoteles' ästhetische Ansicht so wenig einer Irrung zeihen, als Shakespeare's entgegengesetzte Praxis. Auf beiden Seiten ist, wenn man die Natur der Zeiten erwägt, Wahrheit und richtige Einsicht. Bei den Alten war die Zeichnung des Charakters in der That das weniger Wesentliche. Die Helden der alten Tragödie handeln ohne viel geistige Triebfeder und ohne bewußte Zwecke; sie vollführen ruchlose Thaten ohne Bedenken, und wenn sich nach der That mit den Erinnyen die Besinnung einstellt, so tritt auch da wenig von innerer Gesinnung heraus; die freie Bestimmung des Thuns, das grundsätzliche Handeln aus einer ausgeprägten Gesinnungsart hatte in jenen Geschlechtern nicht Statt. Man konnte daher auf der Bühne die Maske einführen, durch die Ein Hauptausdruck das Gesicht des Spielers beherrschte, sei es, daß man in einem großen Kunststyle mit bewußter Absicht von dem Ausdrucke der kleineren, flüchtigen Seelenbewegungen, von dem leichteren Spiele der Leidenschaft und von individuellen Zügen den großen Gesammteindruck nicht wollte stören lassen, sei es, daß des Menschen innere Natur noch nicht so geöffnet lag, um ihre tieferen Falten zu kennen. Wir Neueren aber, die wir durch lange Ueberlieferung und ausgedehnteren Verkehr mit den großen Umrissen der menschlichen Natur allmählig vertraut worden sind, wir wollen gerade in die geheimeren Regungen des Herzens, in die feineren Unterschiede der Naturen eindringen, wir spähen gerade

nach dem verborgeneren Spiele der Leidenschaft und wollen ihren Ausdruck selbst im Verstecke aufspüren; wir geben die große musikalisch-plastische Wirkung des alten Dramas, wo des Spielers Gestalt und Gesichtszüge durch Kothurn und Maske gleichsam eine stylistische Verbindung mit der Architektur eingingen und mit ihr einen einzigen Gesammteindruck von typischer Festigkeit machten, diese Wirkung also geben wir dahin um den andern Preis, an psychologischer Fülle und Tiefe, an Mannichfaltigkeit und Vielseitigkeit der Handlung und der Charaktere dem alten Drama voraus zu sein. Bei uns, wo Absichtlichkeit auf unsere frühesten Handlungen einwirkt, wo die Naturkraft des Triebes von geistiger Bildung überwältigt ist, wo von frühe auf das Maschinenwerk angelegt wird, das jede That mit geistigen Hebeln in Bewegung setzt, wo die große Leidenschaft erst den Druck der Convenienz überwinden muß, wo die Entstehung einer Handlung merkwürdiger ist als die Handlung selbst, und die Entstehung eines Charakters das Merkwürdigste von Allem, bei uns hätte man weder die Katastrophe zur Hauptsache in einer dramatischen Handlung, noch auch die Handlung selbst zur Hauptsache im Drama machen dürfen, sondern, wenn man einmal trennen müßte, den Charakter. Die Genesis, das Werden von Charakteren und Handlungen, des Einen durch das Andere, ist daher die wesentliche Aufgabe bei Shakespeare geworden. Daher erscheint denn auch bei ihm der Charakter leicht in

einem Uebergewicht über die Handlung. Dieß haben wir beſonders dort auffallend deutlich gefunden, wo Shakeſpeare überkommene Fabeln von der wunderlichſten Art zu behandeln hat. Die Alten hatten jene ſchönen Mythen, die Ariſtoteles in ihrem Weſen zu reſpectiren anempfahl, aber ſie haben die ſchönſten darunter in ihren Tragödien nicht ſo heilig gehalten, wie Shakeſpeare die ſonderbaren Sagen im Kaufmann und im Cymbeline. Inſofern ſcheint ihm die Handlung die unantaſtbare Hauptſache zu ſein; wir wieſen aber nach (2. p. 37.), daß er ſie vielmehr nur wie willkührliche werthloſe Symbole behandelt, auf deren Erfindung er daher überall willig verzichtet hat, während er dagegen die Charaktere und ihre Beweggründe ſo ſehr aus eigenſtem Geiſte, mit ſolcher Feſtigkeit, Wahrheit und Nothwendigkeit zeichnete, daß man leicht erkennt, wie viel wichtiger ihm die Urſache der Handlung war, als die Handlung ſelbſt. Prüfe man dieß Verhältniß auch ſo: Die Fabel einer alten Tragödie, z. B. von Iphigenie in Aulis und Tauris, iſt an ſich erzählt, ohne Charakteriſtik und Motivirung, ſchon durch den ſinnreichen Gegenſatz der beiden Opfer ſchön und werthvoll; Shakeſpeare's Fabeln aber ſind an ſich ſehr oft abentheuerlich, und erhalten ihren Werth nur durch ihre charakteriſtiſche Begründung.

Daher denn würde eine Shakeſpeare'ſche Poetik im Gegenſatze, aber nicht eigentlich im Widerſpruche mit der Ariſtoteliſchen, das Wichtigſte im Drama, wenn denn getrennt werden müßte, den Charakter nennen, und das

zweite erst die Handlung. Und daher kommt es, daß der höchste Ruhm Shakespeare's immer seine Charaktere waren; wenn Alles vorher über ihn uneinig war, so verbinden sich auf diesem Punkte alle Stimmen zu seinem Preise. Die Meisterschaft seiner Charakteristik und Motivirung bestach nicht nur immer die besten Schauspieler, sie gewann es auch über die stumpfesten Tadler, und schuf die Pedanten zu Enthusiasten um. Ein Pope nannte es Sünde, Shakespeare's Charaktere mit einem so abstehenden Namen wie Nachahmung der Natur zu bezeichnen; man nannte den Dichter wetteifernd in kühnen Vergleichen das Werkzeug, den Nebenbuhler, den Ergänzer und Ueberbieter der Natur; und man hätte auch Unrecht gethan, seine Charaktere mit denen irgend einer anderen Dichtung zu vergleichen, es sei denn mit denen des Einen Homer. Denn nur von ihnen läßt sich wieder sagen, was von Shakespeare's Charakteren allgemein gilt, daß sie nicht in einem engen Kreise zufälliger Berührungen mit der Gesellschaft abgelauscht, sondern wie aus dem Ganzen der Menschheit gesucht und herausgehoben sind, daß sie nicht aus anderer Dichtung überkommen, der Familie poetischer, nicht wirklicher Wesen angehörig, nicht Abzeichnungen von Bildern sind, ja nicht Abzeichnungen der Natur, sondern selber Natur. Jeder einzelne dieser Charaktere steht geistig so fest umschrieben, wie die Gestalten Homers plastisch gebildet sind; jeder Ueberfluß und Mangel ist so vermieden, daß Zusatz und Wegnahme unmöglich ist, ohne

daß die Wirkung und mit ihr der Charakter verändert würde; die Verwachsung des Charakters mit seinen Leidenschaften und Triebfedern ist so innig, daß eine Scheidung unmöglich ist ohne Zerstörung, so daß Voltaire und Rymer Handlungen und Charaktere blos durch den kleinen Kunstgriff lächerlich machen konnten, daß sie die Motive verschwiegen. Jeder absichtsloseste Zug fügt sich in das Gesammtbild der einzelnen Gestalten mit wunderbarer Wahrheit ein, jede Rede ist im Einklang mit dem ganzen Wesen; kaum haben wir Einmal gewagt, eine Stelle zu bezeichnen, wo aus dem Tone gefallen schien; selbst diese Ausnahme zu bezeichnen war nur möglich, weil die wahrste und lebendigste Zeichnung so durchgehende Regel ist. Denn hier ist nichts von Theatersprache, von Bühnenmanieren, von stehenden Rollenformen, nichts, was man Ideale und Lieblingscharaktere der Bühne, Theater-, Tugend-, Romanhelden nennen könnte; in diesen handelnden Geschlechtern ist nichts Uebersichtiges, nichts Phantastisches, nichts Ungesundes, nichts Uebertriebenes noch Hohles, es spricht aus ihnen weder der Dichter, noch der Schauspieler, sondern immer die schaffende Natur, die diesen todten Gebilden wie ihren lebenden inne zu wohnen scheint. Von den tiefsten zu den flachsten, von den verzerrtesten bis zu den erhabensten wechseln diese Gestalten in bunter Mannichfaltigkeit, wie im Leben; ein Verschwender theilt diese Reichthümer aus, aber der Eindruck ist, als ob er unerschöpflich wäre wie die Natur. Und wie es

in der Natur ist, keine einzige dieser Gestalten fällt in ihren Zügen mit der andern zusammen; es gibt Gruppen, die eine Familienähnlichkeit haben, nicht zwei, die sich gleichen; sie werden uns erst nach und nach bruchstückweise bekannt, wie es in der Wirklichkeit ist; wir erfahren mit ihnen, was wir mit lebenden Bekannten erfahren; sie machen dahin und dorthin auf Andere andere Eindrücke und werden von jedem nach der Beziehung ausgelegt, die ihm gerade besonders lebendig ist. Im Antonius sahen wir deutlich, wie der Dichter diesen Mann selbst innerhalb seines Stückes von verschiedenen Naturen verschieden deuten läßt. Daher wäre es ein eitles Unternehmen, wenn man bei der Auslegung Shakespeare'scher Charaktere die verschiedenen Urtheile der Menschen ausgleichen, oder rechthaberisch absprechen wollte; jeder kann nur seine Ansicht aussprechen, und muß dann erfahren, wem die fortdauernde Prüfung Recht geben wird und wem sich im Laufe des eignen Lebens seine Ansicht am meisten bestärkt. Denn wiederkehrend zu anderer Zeit wird uns unsere größere Reife und erweiterte Erfahrung immer neue Züge in diesen Charakteren aufdecken, die wir selber vorher nicht gewahrten. Auch können die Tieferen darunter nicht ganz erschöpft werden, als von Menschen, die analoge Erfahrungen an sich selber gemacht haben. Wer nicht einmal an den Ufern des Lebens mit Grundsätzen und Idealen gescheitert ist, an innerem Grame geblutet, heilige Gefühle zerdrückt hat und über den Räthseln der Welt

gestrauchelt war, der wird Hamlet nur halb verstehen; wer nicht Rücksetzung des Verdienstes erfahren, wird Othello und Jago nicht begreifen; wer dieser Tage die häufigen Collisionen der menschlichen und politischen Pflicht erlebt hat, der wird Brutus ganz anders erfassen als vorher. Und wer diese und ähnliche Erfahrungen am tiefsten gemacht, die Schmerzen des Bewußtseins am herbsten getragen hat, der wird Shakespeare's Charaktere wie ein Eingeweihter verstehen; ihm werden sie stets neu, immer wunderbarer sein und immer tiefer begreiflich werden, wie die bedeutenden Menschen der Geschichte und des Lebens selbst; er wird an ihnen eine Lebensschule machen, die nichts von der Gefahr fast aller neueren Dichtung in sich hat, daß sie uns irre leiten und uns Romanhelden für wahre Menschen verkaufen sollte.

Wie wahre Naturbilder aber Shakespeare's Charaktere sind, sie sind darum nicht bloße Natur und ohne alle Beihülfe der Kunst. So wenig sie bloße Abstractionen und Ideale sind, so wenig sind sie platte, zufällige Persönlichkeiten, wie sie das Leben gleichgültig entgegenbringt, sondern sie stehen stets in der freien, ächt künstlerischen Mitte zwischen Beiden. Man hat sie oft den typischen Charakteren des griechischen Dramas als ganz individuelle Charakterzeichnungen gegenübergestellt, aber die widersprechenden Urtheile in dieser Beziehung haben schon allein bewiesen, daß diese Bezeichnung einer wesentlichen Erweiterung bedarf. Sagte Pope, die Charaktere Shake-

speare's seien Individuen, wie die im Leben selbst, sofand Johnson das entgegengesetzte: individuell seien die Charaktere anderer Dichter, bei Shakespeare seien sie gewöhnlich Gattungen; nannte Ulrici sie lauter Engländer des 16. Jahrhunderts, so meinten wir darunter Römer sogar der verschiedenen Zeitalter wohl zu unterscheiden; fand ein Dritter wieder umgekehrt diese Römer nicht individuell römisch genug, so entgegnete ein Anderer ganz richtig, dem Dichter komme es vor Allem darauf an, Menschen zu schildern. Diese Gegensätze zeigen wohl klar, daß die Wahrheit in der Mitte liegt. Vergleicht man Shakespeare's Charaktere statt mit den skizzirten des alten Dramas richtiger mit den ausgeführten des Homer, so wird man schnell das Verhältniß Beider durchblicken. Homer's Charaktere sind so wenig blos typisch, als Shakespeare's blos individuell sind. Die Homerischen sind Individuen, nur daß diese Naturen einer Heroenzeit in aller Art einfacher und von geistigen Hülfsmitteln entblösster sein mußten, und daß das Epos die familiäre Manier des Dramas nicht erträgt; die Shakespeare'schen sind Gattungscharaktere, nur daß die unmittelbar lebendige Manier der dramatischen Darstellung und die geistige Natur der neueren Zeit zu größerer Individualisirung nöthigte. Shakespeare hat nichts Besonderes gezeichnet, ohne zugleich das typisch Allgemeine darin zu zeichnen, er hat nichts Typisches dargestellt, ohne es mit den besonderen Zügen des Individuellen auszustatten. Versteht man un-

ter Gattungscharakteren nur die ideellen Masken der Griechen, oder die abstracten Personificationen der Leidenschaft, wozu die Franzosen sie umbildeten, oder die flachen Figuren der spanischen Komödie, so hat Shakespeare nichts als Individuen geschaffen; versteht man unter Individuen zufällige Persönlichkeiten des gemeinen Lebens, wie sie die englischen Originalromane später geschildert haben, so hat er lauter Gattungscharaktere gezeichnet. Das Entgegengesetzte ist wahr: wo ein Charakter bei ihm am meisten Portrait ist, da ist er zu gleich am meisten der Vertreter einer ganzen Menschenklasse. Nirgends sind der besonderen Kennzeichen so viele, wie bei Falstaff, bei Othello, bei Hamlet, und doch sind dieß wesentlich typische Charaktere, und man konnte Hamlet mit wenigstens theilweiser Wahrheit das Bild des Menschen im Allgemeinen nennen. Diese kunstvolle Verbindung des Allgemeinen und Besonderen beruht darin, daß Shakespeare nirgends Menschen geschildert hat, die durch zufällige Natur und Eigenrichtigkeit an bestimmte Orte und Zeiten gebunden sind; seine Charaktere sind vor Allem eben Menschen, die von den allgemeinsten Regungen bewegt werden, von Leidenschaften, die zu allen Zeiten der menschlichen Natur eigneten; und sie werden daher so gut wie die Homerischen Charaktere zu aller Zeit begriffen werden, wie fremd uns auch jene der englische Anstrich des 16. Jahrhunderts und diese der griechische des Heroenthums machen möchte. Individuell wie sie sind, doch sind sie immer künstlerisch verall-

gemeinert, wenn auch nur durch Steigerung: die Bilder des Jähzornigen, des Freigebigen, des Heuchlers sind bei Shakespeare nicht Portraits dieses oder jenes Individuums, sondern es sind die immer gehobenen aus der besonderen in die allgemeine Wahrheit emporgerückten Musterbilder dieser Leidenschaften, zu denen man im wirklichen Leben tausend verkleinerte Copien, nie das Original in der Proportion wieder finden wird, in der es der Dichter gegeben. Man vergleiche in Aristoteles', Ethik die ganz abstracten Musterbilder der Unenthaltsamkeit und des Großsinns mit Lear und Coriolan (in welchem letzteren man nur die Ueberspannung des Großsinns in Hochmuth hinzudenken muß), dann wird man überrascht finden, wie ganz das abstracte Bild, das Naturideal, das Geistige des Charakters bei Shakespeare nur versinnlicht ist, ohne zufällige Zuthat, obgleich Alles nur die natürlichste Wirklichkeit scheint. So sehr ist jeder Theil, jede Besonderheit auf das Allgemeine des Charakters, auf eine Haupttriebfeder zurückgeführt, jede Wort- und Thatäußerung auf einen geistigen Grund in dem Handelnden bezogen, auf eine bewegende Kraft, auf ein besonders entwickeltes Organ, eine vorherrschende Eigenschaft, die als der Grundtrieb, als die Natur, das Gesetz, das Wesen, die Idee des Charakters hervortritt; so sehr wird alles Unwesentliche und Zufällige ausgeschieden, was nicht mit dieser Grundeigenschaft in engster Verbindung steht. Die Charaktere bewegen sich, wie in der Wirklichkeit, aber wir erkennen

die Elemente ihrer Mischung in deutlicher Sonderung; sie sind lebenvoll wie in der Natur, aber geistig durchsichtiger, und man hat sie vortrefflich verglichen mit Uhren in Glasgehäusen, die das Triebwerk offen legen, das sie in Bewegung setzt.

Wir nehmen, von dieser Abschweifung über Shakespeare's Charaktere zurückkehrend, den Faden unserer Betrachtung wieder auf. Wenn Aristoteles die Handlung als das Wichtigste im Drama ansah und demgemäß die Einheit der Handlung als das Hauptgesetz der dramatischen Oekonomie aufstellte, so sah Shakespeare als das Wichtigste des Schauspiels Charakter und Handlung zugleich, oder den Charakter allein an, und er mußte dann nothwendig, wenn er nach Geist und Sinn mit Aristoteles übereinstimmen sollte, als sein Hauptgesetz die Einheit des Charakters entweder an die Seite, oder an die Stelle des Gesetzes der Handlungseinheit rücken. So hat er gethan. Die Einheit des Charakters ist, was wir zuletzt nannten, das Wesen, die Idee des Charakters. Dieselbe Idee nun, die in einem Shakespeare'schen Stücke den oder die Hauptcharaktere durchdringt, beherrscht auch die ganze Handlung, dasselbe, was dem Charakter Einheit gibt, gibt sie auch dem Stücke; auf dieß so erweiterte Gesetz, die Einheit der Idee, kam Shakespeare durch die Natur der Sache selbst. Wenn er auf den Kern einer gegebenen Handlung, auf ihre innere Nothwendigkeit, auf ihre Hauptbedingung, auf ihren springenden Punkt drang,

fand er diesen immer in der Natur des handelnden Charakters gelegen; ihn faßte er auf und bildete von diesem Einheitspunkte aus die überlieferte Fabel mit einem merkwürdigen dichterischen Instinkte um; er hatte so in Einem Griffe das lebende Prinzip von Charakter, Handlung und Drama zugleich. Darüber hinaus war nichts mehr gelegen; es wird einem künftigen Genius nicht möglich sein, ein noch tieferes Gesetz der dramatischen Dichtung zu entdecken, so wenig als irgend ein epischer Dichter den Bau der Homerischen Werke übertreffen wird. Mit dieser Idee, mit diesem Keime, der die dramatische Handlung in sich beschlossen hält, thut Shakespeare dann wie ein weiser Gärtner, von dem schwer zu sagen ist, ob seine Kunst Naturerfahrung oder sein natürliches Verfahren Kunst sei. Er legt diese Keime, jeden nach seiner Art, in den Grund, der ihm am besten zusagt, gibt ihm gegen Sonne und Wind die gedeihlichste Lage, pflanzt in seiner Umgebung, was dem Wuchse am wenigsten schadet und den Anblick am meisten ziert und hebt, scheut kein Treibmittel und spart keine Scheere, hat Freude an der natürlichen Frucht und „vermählt doch auch gern das edlere Reis mit dem wilden Stamme.“ Dieß will sagen, was alle unsere Ausführungen im Einzelnen nachgewiesen haben: daß der Bau fast jedes Shakespeare'schen Dramas eben so instinktiv als kunstmäßig in einem strengen inneren Ebenmaaße durchgeführt ist; daß ein harmonisches Verhältniß besteht, des Ganzen zu seinen Theilen, der Situation zu

den Bedingungen des geschichtlichen Bodens, beider zu der Handlung, Aller zusammen zu den Charakteren, ihren Beweggründen und Leidenschaften; daß ferner die Charaktere so geordnet und gewählt sind, daß sie sich einer dem andern zur Folie dienen, ihre Motive dadurch bestimmter zeichnen und dadurch wieder die Handlung und den Gedanken des Stücks in schärferes Licht stellen. Durch diese Anordnung und Beziehung aller Theile auf den Einen geistigen Mittelpunkt hin fällt alles außerhalb liegende, Willkührliche und Wesenlose aus der Handlung hinweg, alles Episodische und scheinbar Entfernte und Fremde wird dadurch verbunden und nahe gerückt, so daß die Gesammtheit aller Besonderheiten, so weit sie auseinanderlaufen mögen, zuletzt als ein zusammenhängendes, übereinstimmendes Ganze erscheinen, daß die verschiedensten Ausbeugungen von der Hauptbahn immer wieder auf dasselbe Ziel hinführen, daß selbst in den Gegensätzen die Aehnlichkeit und in den Verschiedenheiten der Einklang hervortritt, und daß das Abweichendste, auch das komische Zwischenspiel im ernsten Drama, durchaus auf Einerlei Wirkung zielt. Unter der Bedingung dieser Einheit der Idee konnte Shakespeare dann auch von dem Gesetz der Einheit der Handlung abweichen, und mehrere Handlungen neben einander herlaufen lassen. Sein Kunstwerk dringt von einem äußerlichen Gesetze auf ein inneres vor. Nichts ist, auch in der Malerei, eine unerläßlichere Forderung, als die Einheit der Handlung. Dennoch bewundern wir vor vielen ande-

ren Schöpfungen dieser Kunst jene Gemälde Titians, wo der Haupthandlung eine zweite beigegeben ist, die mit ihr in einer symbolischen Beziehung, in einer geistigen Einheit steht; das äußere Auge muß wandern, aber das innere wird in einem weit höheren Sinne auf der Einen Seele des Bildes festgehalten. Nichts ist falscher, als die Verbindung zweier ganz verschiedenartiger Handlungen, wie sie in den Stücken der Ben Jonsonschen Schule vorkommen; sie zu sehen, stößt das Gefühl innerlichst ab, noch ehe man sich Rechenschaft davon gibt; man lauscht gleichsam auf den Fortgang einer Melodie, die plötzlich von einer ganz unverträglichen gekreuzt wird. Aber so wie Shakespeare die Melodie seiner zweiten Handlung harmonisch über die erste dahinzieht, wie er in seinen Doppelhandlungen verschiedene, aber gleich wesentliche Seiten einer Idee nebenan oder entgegensetzend so entwickelt, daß ihr innerer Zusammenhang ihre höhere Einheit ausmacht, ist dieß nur eine große und erstaunliche Bereicherung der Kunst. Es dient dieß zugleich, die Täuschung des Kunstwerks vollkommen zu machen. Denn jemehr das Einzelne in dem Drama scheinbar auseinanderfällt, desto mehr wird die Mannichfaltigkeit und die Freiheit der Bewegung erlangt, die des Künstlers Absicht verbirgt; das Kunstwerk erscheint in beseelter, organischer Lebendigkeit; keine Maschinerie verräth den schaffenden Künstler, der Körper des Thatsächlichen bewegt sich wie in voller Willkühr und sein Gesetz liegt in ihm wie eine unsichtbare Seele verborgen.

Nur die künſtleriſche Geſchicklichkeit, mit der dieſe ordnende Hand in Shakeſpeare's Dichtungen verborgen iſt, kann es erklären, daß ſie ſo lange nicht entdeckt wurde und daß es eines Meiſters wie Göthe bedurfte, die innere Geſetzmäßigkeit nachzuweiſen. Selbſt, nachdem ſie nachgewieſen war, ſträubte man ſich an ſie zu glauben, weil dieſe neue Anſicht gegen das herrſchende Vorurtheil ſo grell verſtieß. Hazlitt war dieſer Geſetzlichkeit in Cymbeline auf der Spur, aber er ſchien ſich vor dem Ergebniß gleichſam zu fürchten, es habe der Dichter die Uebereinſtimmung der Handlungen ſeines Dramas mit Abſicht erzeugt und nicht unbewußt, bloß in Kraft natürlicher Aſſociation der Gefühle hervorgebracht. Man war ſo befangen in der Vorſtellung von Shakeſpeare's Naturgenie, daß Ben Jonſon's unverfängliches Zeugniß von der Beihülfe der Kunſt in ſeinen Werken ſo wenig verfing, wie Göthe's Nachweis und Coleridge's Behauptung, daß des Dichters Urtheil und Geſetzmäßigkeit ſo groß ſei, wie ſeine Unmittelbarkeit. Die Frage, ob Shakeſpeare's Werke mehr das Erzeugniß des glücklichſten blinden Inſtinktes oder einer wunderbaren Stärke des bewußten Geiſtes ſeien, hängt ſo ſehr mit der Behauptung ſeiner angeblichen Regelloſigkeit zuſammen, daß wir ihr an dieſer Stelle noch einige Worte gönnen müſſen. Es iſt wahr, der erſte Eindruck von Shakeſpeare's Werken ſpricht namentlich in dem jugendlichen Leſer, der die tiefen Geiſtesſpuren nicht ſogleich ergreift, für eine ganz inſtinktive Erzeugung. Shakeſpeare war ein

Sensualist von einer ganz anschauenden Natur. Er war vielleicht noch mehr als Göthe „dem heiligen Geiste der Sinne ergeben", einseitiger Abstraction und philosophischer Speculation ganz fremd; Natur und Menschheit war sein Buch der Offenbarung und Erfahrung der Quell seiner Weisheit. Seine Sinne müssen die gesundesten gewesen sein, die ein Mensch besaß; sein Auge ein ebener Spiegel, sein Ohr ein Echo, die alle Töne und Bilder im getreuesten Widerhalle und Widerscheine zurückgaben. Wenn er von Musik, von Gemälden, von der todten Natur spricht, so ist ihm in diesen Gebieten Alles so lebendig, wie da wo er heimischer ist, in Geschichte und Weltleben. Mit dieser gesunden Schärfe der Sinne muß er eine Wißbegierde verbunden haben, der nichts gleichgültig war, eine Wachsamkeit, der nichts entging, eine Offenheit des Gefühls, die nichts unberührt ließ, ein Gedächtniß, in dem jeder Eindruck haftete und für jeden nahen oder fernen Gebrauch in Bereitschaft blieb. Mit derselben Gesundheit aber, mit der die Gegenstände von seinen Sinnen aufgenommen waren, überkam sie von diesen sein bildender Geist. Er war in dem glücklichen Falle der Volksdichter der ältesten Zeiten, daß sein Gedächtniß nicht überladen, seine Sinne nicht abgestumpft durch Vielwissen, sein Geist von Gelehrsamkeit unversehrt war, daß Alles bei ihm aus der ersten Hand der Natur und Erfahrung stammte. Darum ist jede Empfindung bei ihm so unmittelbar, jeder Gedanke so treffend, jedes Bild so bezeichnend; darum sind

ſeine Sinnſprüche wie Schwerter, die die Knoten verwickelter Wahrheiten löſen, wie Salomoniſche Worte über die ſtachlichtſten Probleme, die nicht allein poetiſche, ſondern praktiſche Löſungen der Fragen ſind; ſeine Sentenzen ſind einmal in Eton bei Dr. Hales in einer gelehrten Sitzung förmlich mit denen der Alten gewogen und vollwichtiger gefunden worden. Shakeſpeare war wie ſeine Perdita glücklich zu preiſen, daß er Unterricht, wenigſtens überlaſtenden Unterricht entbehrte, da er auch ſo ein Meiſter war für die meiſten Lehrer. War nun dieſer Art, ſo ganz lebendig und unmittelbar, ſein Aufnehmen und Empfangen, ſo würde man ſchließen müſſe dieſer Art auch ſein Hervorbringen geweſen ſein, ebenſo unmittelbar und eben ſo wenig geſtört von Bewußtſein and planmäßiger Arbeit, wie die Gedichte eines Homer. Aber hier liegt ein großer Unterſchied in der Natur der Stoffe, in der Natur der Zeiten und in der Natur der Dichtungsart. Die Stoffe Shakeſpeare's waren wie die Zeit und Menſchheit ſelbſt von geiſtigen Elementen durchdrungen, die ohne bewußte Kraft des Geiſtes gar nicht zu verſtehen waren. Die Geheimniſſe des Gemüthes ſind ja nicht von ſelber durchſchaut und erkannt, ſie verlangen eine Kenntniß des innern Lebens und eine ſtete Uebung des geiſtigen Blickes. Die Homeriſchen Gedichte waren als Rhapſodien entſtanden, denen erſt ein Ordner zu anderen Zeiten in bewußtem Verfahren die Einheit geben mußte, die in der Odyſſee ganz wie in Shakeſpeare's Gedichten mehr eine Einheit der

Idee heißen muß, als Einheit der Handlung; das Schauspiel aber ist die Arbeit Eines Kopfes, der die ordnende Hand selber hinzuthun muß. In dieser Gattung liegt ferner Alles, was eine bewußtlose Production fast ganz unmöglich macht. Es sei, daß Shakespeare seine ersten Arbeiten (und wir nehmen dieß selbst so an) im bloßen Drange des dichterischen Instincts geschrieben habe, er habe selbst nach deren Schöpfung nicht einmal gezweifelt, nicht einmal zugesehen, ob sie gut war oder nicht, so mußte ihn der Umstand, daß sie aufgeführte Schauspiele waren, im Laufe der Zeit nothwendig auf den Weg der Bewußtheit führen. Die Schauspieler wirkten ja neben ihm und Er mit ihnen, deren ganzes Geschäft es ist, sich von jeder Zeile ihrer Rolle Rechenschaft zu geben; denen Shakespeare selber vorschrieb, ihre Rollen mit stetem Bedacht auf das Vorgehende, auf das Ganze zu spielen. Wäre es denkbar, daß sein bloßer Bildungsblick die Materie nicht allein durchschaut, sondern auch geformt hätte, wäre selbst das viel Undenkbarere möglich, daß sogar die Zusammenordnung der Theile, der Parallelismus der Charaktere, die Convergenz der Episoden, Form und Bau des Kunstwerkes ihm wider Wissen und Willen wie im Schlafe gelungen sei, daß er ganz und überall das bewußtlose Gefäß der lauteren Offenbarung gewesen wäre, so hätte das Besprechen und Bedenken des so gelungenen weithin immermehr das Bewußtsein erwecken und die Reflexion in das Geschäft des Dichters hereinziehen müssen; er hätte das Technische der Kunst,

dessen Vernachlässigung sich bei Göthe so sehr gerächt hat, selbst wenn er sich wie Göthe dagegen gesträubt hätte, zu lernen gelernt. Wir meinen aber, daß die Bewußtheit des Verfahrens schon von Natur aus dem Shakespeare'schen Geiste durchaus nicht abgelegen und fremd war. Man lese nur im Timon und im Sommernachtstraum die Stellen, wo er von der Natur des Dichters und der Dichtung spricht, und frage sich, ob dieß ein Poet war, dem seine Kunst ein Geheimniß und ihre Technik ein verschlossener Buchstabe war! Er producirte, wie er seinen Posthumus selbst einmal sagen läßt, da dieser seine Gattin wie ein Kunstwerk geschildert hatte: seine Zunge schuf dieß Gemälde, und legte dann die Seele hinein. So that auch Er; und dieß in einer wunderbaren Mitte von unmittelbarem Schöpfungsdrange und durchschauender Besonnenheit, in der seltensten Verbindung von Bildung und Instinkt, von Natur und Geist. Und nicht das ist so sehr zu bestaunen, daß das, was er angeschaut hatte, bei ihm zu jenem sinnlichsten und verständlichsten Ausdruck vordrang, ohne durch Erkenntniß und Reflexion durchgegangen zu sein, sondern daß dieser Ausdruck sich in seiner ganzen Kraft und Frische erhielt trotz diesem Durchgang, daß die Schärfe der Anschauung so sehr wie die Leichtigkeit der geistigen Verarbeitung keine Mühsal der Arbeit erscheinen läßt. Die Reifung und der Geburtsprozeß ging bei ihm rasch von Statten, ohne auf die 9 Monate des menschlichen Embryonenlebens oder gar die 9 Jahre der Hora-

zischen Feile zu warten. Dieß Zusammenwirken von Instinkt und Geist ist bei Shakespeare nicht gerade an sich selber wunderbar, sondern nur durch diese Kraft und Stärke; in geringerem Grade hat es bei jedem anhaltenden Geschäfte jedes Menschen von gesunder Natur statt; und das sind die lichtvollsten Momente des Gelingens in irgend einem Werke, wo der denkende Geist mit dem Allgemeingefühl des wirkenden Menschen im Einklang ist. In diesem Einklange offenbart sich der eigentliche Genius, nicht in der Alleinherrschaft eines gesetzlosen Instinkts oder in dem Zustande einer gefabelten Eingebung. Denn nicht in dem Vorwalten einer einzelnen Kraft bewährt sich die Genialität, auch ist das Genie nicht selbst ein bestimmtes Vermögen, sondern es ist eben die harmonische Verbindung und die zusammenwirkende Totalität aller menschlichen Vermögen. Und wenn man in Shakespeare's Werken seine Einbildungskraft nicht ohne seinen Verstand, beide nicht ohne seinen Schönheitssinn, Alle nicht ohne sein sittliches Gefühl bewundert und Alles zusammen auf seinen Genius schiebt, so muß man in diesem eben die Gemeinsamkeit aller dieser Kräfte begreifen, nicht ihn als eine Einzelkraft ansehen, die Urtheil und Ueberlegung ausschlösse, deren Werke Plan und Gesetzmäßigkeit nicht ertrügen. Vielmehr ist auch der Begriff der Gesetzmäßigkeit in dem des Genius wesentlich gelegen, und die ganze Vorstellung des gesetzlos wirkenden Genie's ist die Erfindung von Pedanten, die die traurige Wirkung gehabt hat,

jene Maſſe falſcher Genialitäten zu erzeugen, die ſittlich geſetzlos ſind und äſthetiſch geſetzlos ſchaffen, um ſich nach jener bequemen Vorſtellung als Genie's dünken zu dürfen. Nennen wir Shakeſpeare's Anſchauung darum genial, weil ſeine äußeren und inneren Sinne die Gegenſtände aufs treueſte aufnahmen nicht nur, ſondern auch über ihre zufälligen Auswüchſe und Mängel hinaus auf ihr Weſen, ihre innere Wahrheit, auf ihr Geſetz will dieß ſagen, hindurchdrangen, ſo iſt auch umgekehrt ſein Dichten und Schaffen gerade dadurch genial, daß er, indem er das Angeſchaute reproducirte zu künſtleriſcher Darſtellung, das Dargeſtellte nun wieder ebenſo aus ſeinen Anfängen und Bedingungen, aus ſeinen Geſetzen und wirkenden Keimen entwickelt, und daß alles Einzelne wie von ſelbſt in richtiger Beziehung mit dieſem Geſetze gehalten wird und an ſeine richtige Stelle tritt. So ſicher wie er in ſeinen Beobachtungen von gegebenen Wirkungen auf die nothwendige Urſache zurückging, ſo ſicher ſchritt er in ſeiner Production von der gefundenen Urſache nun wieder zu den verzweigteſten, aber immer in der Einen Urſache geſetzmäßig begründeten Wirkungen vor, als ob ihm die Natur das Geheimniß ihrer Organiſation und ihrer bewegenden Kräfte vertraut hätte. Dieſe höchſte Geſetzmäßigkeit aber, die in Shakeſpeare's Stücken herrſcht, ließ ſich nicht divinniren, und nicht im leichten Gaukelſpiel einer halbträumenden Phantaſie erwerben. Sie ſetzt ein bewußtes Eindringen in die Tiefen der menſchlichen Natur voraus,

einen weit offenen Geist, der über alle Kräfte des inneren Lebens gebietet, der, was die menschliche Brust bewegt, kennt und versteht, der über den Bereich der menschlichen Kräfte und Leidenschaften tief und umfassend nachgedacht hat; ohne diese sinnige Beschaulichkeit ist eine solche Gesetzmäßigkeit nicht möglich, eine solche Verkörperung des Geistigen, eine solche Vergeistigung des Sinnlichen, wie sie Shakespeare's, wie sie jede ächte Dichtung charakterisirt. Die Ritterromane des Mittelalters zeigen deutlich genug an, was man an psychologischen Problemen mit der bloßen Divination auszurichten vermag, darum liegen sie werth- und gestaltlos da. Der Genius mangelte jenen Dichtern, der ungefallene Geist, der in sich die ursprüngliche Uebereinstimmung mit der ächten Natur des Menschen trägt, der daher die Operationen der Seele und der Leidenschaften zu erkennen und zu schildern versteht, und der, indem er sie schildert, die gesetzgebende und ordnende Macht nothwendig in sich selbst begreift, in deren Besitz er die conventionelle, äußerliche Regel, nach Lessing's Bilde als die Krücke für den Gesunden, verschmähen darf. Darum ist auch diese conventionelle Regel zu erlernen, aber das Gesetz des Genius wird mit ihm geboren. Die französischen Theaterregeln lassen sich aneignen, nach ihnen lassen sich Verstandeswerke auch von nothdürftigen Talenten produciren, aber der wahrhafte Genius ist so unnachahmbar wie er unnachahmend ist. Der würde sich weit irren, der da meinte, Werke wie Shake-

speare's schreiben zu können, weil er das Gesetz ihrer Erzeugung erkannte. Denn eben auch das Urtheil, das diese Werke so gesetzmäßig schuf, ist nur Eines der Vermögen, die zusammen den Genius ausmachen. Shakespeare liegt gleich weit ab von seinen dramatischen Landsleuten, die mit blos natürlichem Talente gesetzlose Werke hinwarfen, und von den Franzosen, die mit geistiger Fertigkeit nach einer willkührlichen Regel arbeiteten; auf beiden getrennten Wegen gelangt man selten weiter als zu einem Punkte, wo die eigentliche Kunst erst anfängt. Sei man vorgeschritten auf dem Wege des bewußten Verfahrens zu einer selbst innerlich gesetzlichen Gestaltung eines Kunstwerkes, wie sie Lessing gelang, so wird nun wieder gefordert, daß diese Gesetzmäßigkeit möglichst verborgen, daß der geistige Gehalt in sinnliche Formen verhüllt werde. Schreiben wir die Gesetzmäßigkeit des Kunstwerkes vorzugsweise dem bewußten Verfahren zu, so ist jene specifische Kraft des dichterischen Genius, Alles plastisch, in sinnlicher Vorstellung, in lebendiger Bildlichkeit darzustellen, eine wesentliche Naturgabe, ein unwillkührliches Bedürfniß und instinktiver Drang und Trieb. Durch diese Gabe erhält das Kunstwerk die Unmittelbarkeit, die ihm den Schein des Kunstlosen gibt; das Absichtliche verschwindet bei dem ersten Eindruck, wie umgekehrt bei der tieferen Betrachtung das scheinbar Absichtlose vor der unterliegenden Gesetzlichkeit verschwindet. Wie in dem Genius selbst der Widerstreit zwischen Geist und Natur aufgehoben ist, so

ist in seinen Werken der reale Schein und die ideale Wahrheit, Bild und Gedanke, der geistige Gehalt und die sinnliche Form mit einander versöhnt und ausgeglichen.

Worin zeigt sich aber, um gleich hier von der Gesetzmäßigkeit in Shakespeare's Werken auf ihre eigentliche Kunstmäßigkeit zu kommen, worin zeigt sich in diesen fast nur um ihre Naturtreue gepriesenen Werken die Idealität, die den wahren Dichter erst macht, die Erhebung über den Horizont der Wirklichkeit, die wir an das ächte Kunstwerk verlangen?

Die Zufälligkeit und Dürftigkeit der wirklichen Welt, ihr Mangelhaftes und Ungestaltes ist es wesentlich, was das Bedürfniß der Kunst in dem menschlichen Geiste erzeugt hat; auf dem Grunde dieses Bedürfnisses ist ihr das Gesetz und der Beruf vorgeschrieben, uns von all dem Niederen, Bedeutungslosen und Unschönen, das der Wirklichkeit anklebt, zu befreien, uns auf die heitere Höhe eines schöneren Daseins zu erheben, die Natur nachahmend zu veredlen. Diese Forderung war auch Shakespeare's Zeit ganz geläufig. Sein Zeitgenosse Bacon gab der Dichtung diesen großen Beruf: da die sinnliche Welt an Würde geringer sei, als die menschliche Seele, so gewähre die Dichtung dem Menschen, was die Geschichte versagt; sie genüge dem Geiste mit dem Scheine der Dinge, da das genügende Wirkliche nicht zu haben ist, und führe so den Beweis, daß der menschlichen Seele eine vollkommenere

Ordnung und herrlichere Größe gefalle, als die in der Natur gefunden wird. Auch Shakespeare selbst scheint denselben Gesichtspunkt gewonnen zu haben. Ueberall ist er ja voll von der bekannten Ansicht des Aristoteles, daß die Kunst auf Nachahmung der Natur, oder wie Er sagen würde, auf wetteifernder Nachahmung der Natur beruhe. So haben wir im Antonius gesehen, daß er die beiden Fälle kannte, wo die Natur alle Ideale der Kunst überbietet, und wo die Kunst die Natur siegreich herausfordert. Denn wie Göthe, so hätte auch Er die sensuelle Ansicht getheilt, daß das Ideal der Kunst mit den Ideen und Typen der Natur zusammenfalle, nicht hätte er wie Schiller jenseits dieses aus der Natur entwickelten Ideals noch ein geistiges Vernunftideal statuirt, das außerhalb aller Sinnenwelt gelegen wäre.

Wenn aber auch Shakespeare diese richtige Ansicht der Kunst theoretisch gehabt hätte, wie stimmt damit seine Ausübung zusammen? Sagten wir nicht selbst, (3, p. 165.) daß „das Interesse an der sittlichen und psychologischen Wahrheit ihm allezeit höher stehe, als das Interesse an der äußeren ästhetischen Schönheit?" Stellten wir uns nicht damit ganz auf die Seite derer, die bei Shakespeare nichts, als eben immer die Natur, die Wirklichkeit, das realistische Prinzip bewundern? Sank er nicht in diesem Streben nach Naturwahrheit oft bis zu dem Standpunkt der niederländischen Genremalerei herab, wo er jene Aufgabe der Kunst ganz vergaß, aus dem Unförmlichen

und Niederen das Schöne und Edle zu entwickeln? Ist er nicht in der Darstellung des Bösen, das in sich mistönig und häßlich ist, weit über die Linie der Schönheit hinausgegangen? Ist nicht das Zusammenfassen des Erhabensten mit dem Niedrigsten, die Mischung von Scherz und Ernst allein hinreichend, die gemeine Naturwirklichkeit in seinen Stücken zu charakterisiren? Und verräth er nicht in all diesem zu sehr die Zeit, wo das Nackte der Natur, selbst bis auf seine äußerste Häßlichkeit, aufzudecken, das allgemeine Geschäft jener Volkspoesie, jener sogenannten grobianischen Literatur, der Burlesken und Satyren des 16. und 17. Jahrhunderts war, und in höheren Regionen selbst das Geschäft eines Machiavelli und Spinoza?

Worin also (daß wir diese Frage wiederholen) könnte sich die ideelle Ader dieses Dichters offenbaren?

Diese Frage würden wir anders beantworten, als Andere, als z. B. Ulrici gethan hat, der Shakespeare's einziges Mittel, seiner Darstellung ein ideelles Gepräge zu geben, in der Ideeneinheit der Composition fand. Wir würden glauben, die ideelle Ader eines großen Dichters verrathe sich so wenig in einzelnen Mitteln, wie seine geniale Ader in dem Vorwalten einer einzelnen Kraft; wir würden auf die gestellte Frage antworten, diese ideelle Ader offenbare sich in nicht weniger als in Allem.

Sie zeigt sich schon im Vortrage, schon, wie wir oben andeuteten, in dem Gebrauche der metaphorischen Rede, in deren Natur und Zweck. In der Doppelnatur der Me-

tapher, in dieſer Verbindung des Aehnlichen, in der Zuſammenfaſſung des Zweifachen in Einem liegt von ſelbſt ein verſtärkter und erhöhter Ausdruck, wie er der Schilderung mächtiger Leidenſchaften gemäß iſt; es ſpricht ſich in ihr immer der bildſame Trieb der dichteriſchen Phantaſie aus, da ſie in dem kleinſten Mittel der Dichtung jene Verſinnlichung des Geiſtigen enthält, die im Großen der höchſte Zweck aller Kunſt iſt.

Ein ganz weſentliches zu der ideellen Wirkung eines Shakeſpeare'ſchen Dramas thut ſodann die Aufführung; durch ſie kommt erſt die ganze Macht des Dichters zu Tage. Wie natürlich die ſceniſche Darſtellung eines Schauſpiels ausfallen möge, immer wird ſie über die Proſa der Wirklichkeit hinausheben. Denn keine andere Kunſt wirkt mit ſo vereinten Kräften und Mitteln auf die menſchliche Phantaſie. Alle Künſte entziehen dem Dargeſtellten etwas am Leben, indem ſie das Leben nachahmen; die Malerei nimmt die volle Geſtalt, die Sculptur die Farbe, beide die Bewegung hinweg, das Epos verwandelt Thaten in Worte, die Muſik Worte in Töne, nur das Schauſpiel wirkt mit allen Mitteln zugleich, mit Geſtalt, Farbe, Ton, Wort, Miene, Bewegung und Handlung; es gibt die volle Wirkung des Geſchehenden, und nimmt nur die enge Begränzung von Zeit und Raum hinweg. Das Reſultat dieſer Wirkung kann man ſich beim Leſen nur mühſelig durch Erinnerung und Vorſtellung erſetzen, man bleibt mit Gefühlen, Betrachtungen und Zweifeln auf einzelnen

Theilen hängen, und kommt schwer zum Eindruck des gelesenen Ganzen, geschweige zur Vorstellung von dem Eindruck des Gesehenen. Bei der Aufführung dagegen kommen die einzelnen Eindrücke nicht auf, sie werden weggeströmt ehe sie festhaften können, die einzelnen Unebenheiten, über die wir beim Lesen straucheln, thun bei der vollen Bewegung des dramatischen Körpers seiner Kraft und seiner Schönheit keinen Eintrag. Wir werden von der Aufführung gezwungen, nicht wie beim Lesen auf den Worten zu weilen, sondern auf dem, was das Schauspiel darstellen will, auf der Handlung. Gerade dieß macht die idealische Wirkung aus. Denn in dem handelnden Menschen compromittiren immer seine sämmtlichen Kräfte; Thaten nehmen des Menschen ganzes Wesen in Anspruch und bringen sein bestes oder stärkstes Theil zur Blüthe; sein Empfinden und Denken, sein Wille und alle Energie und Eigenschaften seiner Natur sind in der auf Einen Punkt gespannten Handlung wie in einem Brennpunkt versammelt, der Mensch bewegt sich in seiner Ganzheit, und dieß ist an sich ein poetischer Moment, den auch alle lebendige That in der Wirklichkeit in sich trägt. Je naturgetreuer dieß nun von dem Schauspieler dargestellt wird, desto größer wird der Reiz der Aufführung sein, desto stärker wird die Macht und Tiefe der Wirkung sowohl, als auch der ideelle Glanz des Dramas hervortreten, was Alles durch kein Surrogat des Gedankens und der Erklärung ersetzt werden kann.

Das Ideale in Shakeſpeare's Drama zeigt ſich alsdann allerdings auch in dem, was Ulrici hervorhob, in der Kunſtmäßigkeit der Compoſition, in der Rückbeziehung aller Theile und Epiſoden, aller Charaktere und Handlungen auf die Eine Grundidee, von der der Dichter in ſeiner Anlage ausgegangen iſt; eine Eigenſchaft, auf der vorzugsweiſe die Vergeiſtigung der Materie beruht, die ein weſentliches Kennzeichen der ideellen Natur eines Dichtungswerkes iſt.

Es zeigt ſich jenes Idealiſtiſche ferner in dem hohen ſittlichen Geiſte, der über den Verſchlingungen der Schickſale und über dem Ausgange der menſchlichen Thaten in Shakeſpeare's Schauſpielen waltet, der jene höhere Ordnung vor uns entwickelt, die Bacon in der Dichtung verlangte, der die ewige und unbeſtochene Gerechtigkeit in den menſchlichen Dingen nachweiſt, den Finger Gottes, den unſer ſtumpferes Auge in der Wirklichkeit nicht überall ſieht.

Es zeigt ſich Shakeſpeare's idealiſirender Geiſt auch, wo man es meiſten beſtreiten wird, in ſeinen Charakteren. Hier allerdings fußt der Dichter am feſteſten auf der Wirklichkeit, weil hier die Motive der Handlungen zu begründen, ihre Wurzel zu legen war; und dieß glaubte er nicht naturtreu und wahr genug thun zu dürfen, weil mit der Wahrheit der Motive der Werth des Kunſtwerks ſteht und fällt. Wie ſehr aber Shakeſpeare's Charaktere bloße Natur zu ſein ſcheinen, wir zeigten ſchon oben, daß, ſobald

man sie an das Leben selber hält, ihre ideelle Natur, ihre typische Größe, die Normalidee der gegebenen Charakterform hervorspringt; es sei, daß sie als Naturcopien auch von Originalen von untergeordneter oder zweideutiger Natur erscheinen, so sind sie doch immer nach der Aristotelischen Vorschrift ins Schönere, oder wenigstens ins Vortheilhafte und Starke gezeichnet. Betrachte man seine tragischen Figuren, in denen die Aristotelische Forderung der gemischten Charaktere schon alle idealische Vollkommenheit ausschließt, in denen die innere Entzweiung, die Abweichung vom Guten und Schönen die darzustellende Aufgabe ist, immer wird in der selbstvernichtenden Leidenschaft noch die Größe durchleuchten und in der Verirrung der menschliche Adel, der uns zur Bewunderung zwingt. In den bösesten seiner Bösewichter ist noch eine Kraft der Selbstbeherrschung, oder eine intellectuelle Ueberlegenheit, oder eine beharrliche Selbsttreue und Hoheit im Unglück wirksam, die selbst dem Häßlichen eine schönere, wenigstens eine starke, ungewöhnliche Seite abgewinnt. Blicke man auf seine burlesken Gestalten, wo das Alberne in Carricaturen verkörpert erscheint: sie sind immer als Schatten gegeben, um die helleren Seiten der menschlichen Natur ins Licht zu stellen; aber auch an und für sich betrachtet geben sie wie die besseren Genrebilder noch eine künstlerische Befriedigung, nicht allein durch den Reflex des wohligen Humors, mit dem der Dichter sie schildert, sondern auch durch die innere Selbstzufriedenheit und

glückliche Beſchloſſenheit in dieſen Figuren, die uns, überall wo wir ſie treffen, wohlthätig berührt.

Halte man aber Shakeſpeare's Charaktere nicht blos gegen das Leben, vergleiche man ſie mit dem Beſten, was die dramatiſche Kunſt neuerer Zeiten hervorgebracht hat, und man wird erſtaunen, nicht allein, welch ein verdichteter Kern von Leben, ſondern ſelbſt von idealer Schönheit dieſen Geſtalten inne wohnt. Befrage man ſich nur bei dem Schauſpieler: in allen Dramen aller neueren Dichter gibt es flaue Rollen, die ſich ein guter Spieler zu übernehmen ſträubt; bei Shakeſpeare iſt dergleichen kaum überhaupt zu finden! Stelle man z. B. irgend eine der unbedeutenderen ſeiner Geſtalten, ſtelle man das Bild der Charakterſchwäche, der Untreue, der ſchwankenden Neigung, den Proteus, gegen die Clavigo, Weislingen, Ferdinand bei Göthe, und ſelbſt der Weichling wird ein ſtarker Charakter; halte man den Antonius neben ſie, und wir haben in dem Schwächling einen Heros; dieß läßt ſich in aller Dichtung nur mit Homer's Charakteren vergleichen, bei dem auch Paris ein Held iſt. Trete man aber zu den an ſich ideelleren Geſtalten, den Helden des eigentlichen Schauſpiels bei Shakeſpeare herüber, zu den Heinrich und Poſthumus, in denen, nicht ohne Kämpfe, die höchſten Grade menſchlicher Tugend und innerer Ausbildung erreicht ſind: ſie ſind allerdings nicht wie jene Helden der franzöſiſchen Bühne, oder wie die Blumenſeelen Schiller's Gedankenbilder von blos gedachter Eri-

ſtenz, es ſind realiſtiſche Ideale, aber eben darum ächt ideale Charaktere, die mit der Wahrheit beſtehen, und deren qualitative Seltenheit in Shakeſpeare's Charaktergruppe ſchon durch ihre quantitative Seltenheit in weit höheres Licht gerückt wird, als die Vortrefflichkeit jener hohlen Perſonificationen abſtrakter Ideale. Noch aber bilden auch dieſe nicht die Spitze von Shakeſpeare's idealeren Charakteren; ſie muß man unter ſeinen Frauen ſuchen. Kein Dichter hat das weibliche Geſchlecht zugleich wahrer geſchildert und höher gefeiert als Shakeſpeare. Nirgends hat er die Frauencharaktere zu zeichnen gewürdigt, die ſelbſt den größten neueren Dichtern Lieblingsfiguren waren, die Mittelgeſchöpfe zwiſchen Verbrecherin und Märtyrin, zwiſchen Buhlerin und Göttin; nirgends hat er die Unüttlichen des Geſchlechtes weder mit der Vorliebe vervielfältigt noch ihre Schwäche mit dem Zauber umgeben, wie dieß bei uns herkömmlich iſt; er hat ſeine Cleopatra und Creſſida nicht wiederholt und das Einemal ſelbſt die reizende Verführerin nicht in verführeriſche Reize gekleidet. Da, wo er jene leichteren, durch intellectuelle Gewandtheit, durch eine kecke und freie Zunge vortretenden Frauen geſchildert hat, wie hat er ſelbſt dieſe Roſalinden und Portien mit einem Walle unnahbarer Sittſamkeit umgeben! Er führt ſie verkleidet in Mannestracht in kitzliche und verſuchende Lagen und rauhe Berührungen, auch dann ziehen ſich die freieſten darunter mit ganzer Unbefangenheit und Unſchuld aus dieſen Lagen heraus.

In den schönsten seiner Frauencharaktere aber, in den naiven seiner dritten Periode, die für Göthen so schwierig zu entwerfen gewesen wären, wie Göthe's Frauen des naiven Schlags für Schiller waren, ist die Schönheit des weiblichen, ja des menschlichen Ideals am vollendetsten. In ihnen waltet jene Ganzheit der Natur, womit wir bezeichnen, was uns Männer so viel öfter an den Frauen bewundernd hinaufschauen macht, als wir uns je versucht fühlen könnten, auf sie herabzusehen. Keine einzelne Eigenschaft hebt vorherrschend die Gleichgewogenheit ihrer Natur auf; die geistigen und Seeleneigenschaften verschmelzen in einander zu einem vollkommenen Einklang des Wesens; die ursprüngliche Ungetheiltheit der Natur, ihr höchster Begriff, ist hergestellt, die Zusammenstimmung von Kopf und Herz, von Neigung und Wille; die Unbewußtheit ihrer selbst und ihrer Vorzüge, die Sicherheit, mit der sie immer das, was sie sind, ganz sind, die Unbefangenheit, mit der sie sich von nichts Aeußerem in ihrem Gange stören lassen, die Unbekümmertheit, mit der sie sich ihren Gefühlen, ungeirrt von Bedenken, dahingeben, die Art, wie sie von dem Gegenstande, der sie gerade bewegt, ganz ausgefüllt sind, diese bewundernswerthe Totalität gibt diesen Geschöpfen ihren unendlichen Reiz. Stelle man diese Wesen, die von allen weibischen Untugenden der Koketterie und Ziererei, und all den kleinen Attituden der Eitelkeit gänzlich unberührt sind, neben die vagen Seelenformen bei Schiller, neben die flachen Bildungen

ſelbſt bei einem Göthe, in denen durch den Zwang des conventionellen Lebens der Keim der friſchen Natur erſtickt iſt, der in allen Shakeſpeare'ſchen Frauen in voller geſunder Kraft ſproßt, — und lerne man, was ächte Idealität, ſei es der Kunſt, ſei es des ſittlichen Weſens, iſt.

Mit allem dieſem iſt noch nicht das letzte Wort über die Idealität der Shakeſpeare'ſchen Dramen geſprochen. Sie wird ſich am unbeſtreitbarſten nicht in dieſem und jenem Einzelnen, ſondern nur im Ganzen beobachten und herausfühlen laſſen. Der einzelne Charakter kann füglich nur Mittel zum Zwecke des Ganzen, und es mag inſofern das Ideelle in ihm latent ſein, ohne daß dieß dem Kunſtwerke Eintrag thut. In den Statuen der Alten liegt das Ideal in der einzelnen Geſtalt, weil ſie zugleich das ganze Kunſtwerk iſt. In einem zuſammengeſetzten Dichtungswerke ſucht man die künſtleriſche Hand zuerſt in der Symmetrie und der Zuſammenſtellung des Ganzen und in der Weihe ſeines Gehaltes. Wir können dann das Verzerrte, das Niedere, das Böſe im Einzelnen nicht tadeln, wenn es dient, ein Höheres, Geſünderes, Beſſeres in deſto ſchöneres Licht zu rücken. Der Dichter kann uns in ſeinen Charakteren das Abweichen, das Ueberſpringen, das Zurückbleiben unter der Linie des Schönen, Wahren und Guten zeigen, wenn nur Er ſelbſt mit ſeiner ordnenden Hand dieſe geiſtige Richte, dieſe Linie genau einhält, wenn er nach ihr die Geltung der Charaktere, die Schickſale, das Werden und den Ausgang der Handlung bemißt.

Das Ideelle, das Nothwendige, das Sittliche und Wahre mag selbst nur in dem Ergebnisse des Geschehenden heraustreten, und mag in der eigentlichen Tragödie immer ganz negativer Art sein, der Dichter hat schon mit jenem poetisch-sittlichen Hintergrunde, mit dem idealen Himmel über seiner realen Welt, seiner Aufgabe Genüge gethan; das Ideale liegt dann in letzter Instanz nicht, oder nicht blos in der Beschaffenheit der Charaktere und nicht in der Natur der Handlung, sondern dort, wo auch die Einheit der Shakespeare'schen Dramen liegt, in der Idee.

Wie wahr aber dieß Alles auch sein mag, was wir uns hier auseinanderzusetzen bemühen, dennoch bleibt uns etwas im Gefühle zurück, was sich dawider sträubt, sich bei dem Gesagten zu beruhigen. Das realistische Element ist in Shakespeare so vorschlagend, wenn man ihn gegen das griechische Drama hält, daß keine noch so treffende Einsprache uns den Eindruck dieses grellen Gegensatzes hinwegzureden vermag. Solche allgemeine Eindrücke haben zwar auch schon große Meister der Kunst außerordentlich getäuscht. Göthe hatte lange Zeit im Homer eine unnatürliche Idealität gesehen, bis ihm diese weiterhin immer mehr unter der wunderbaren realen Wahrheit dieses Dichters verschwand; Schiller hatte in Shakespeare umgekehrt anfangs nichts als Realismus gesehen und von seiner grellen Wahrheit sich abgestoßen gefühlt, weiterhin gewannen es dessen ideale Seiten mehr über ihn, die ihn in seiner Ansicht sogar dem alten Drama naherückten. Die

Masse des realen Stoffes ist in Shakespeare so groß, daß es schwer ist, auf dessen Geist hindurchzudringen, den eigentlich nur die Aufführung großer Schauspieler unter einer geistvollen Leitung ganz zu Tage fördern wird; dieß ist, was in der fraglichen Beziehung immer zu großen Fehlurtheilen verleiten wird. Selbst aber, wenn wir uns einen Zwang anthun, und die alte Tragödie in noch so realistischem und Shakespeare in noch so idealistischem Lichte sehen wollten, wir würden doch immer sehr schwer dahin gelangen, unseren Dramatiker von der Seite der gleichgewogenen realen und idealen Elemente mit Homer vergleichen zu wollen, von der unsere Göthe und Schiller diesen Epiker nicht aufhörten zu bewundern.

Wenn von dem Idealen der neueren Kunst überhaupt die Rede ist, so wird man immer zu Ungerechtigkeit versucht sein, sobald man nicht die verschiedenen Bedingungen in die breiteste Erwägung zieht, unter denen das Alterthum und die Neuzeit die Künste pflegten. Die alte Kunst, aus einer ganz reinen und unversehrten, primitiven Existenz und aus dem innigsten Verbande der Menschen mit der Natur hervorgegangen, schloß sich in jenen wunderbaren Gebilden der griechischen Plastik den Schöpfungen der Natur gleichsam erhöhend und erweiternd an, wo diese die Gränze ihrer Bildungen erreicht hatte. Es gelang jenem Geschlechte, dem menschlichen Geiste und der Natur zugleich die Gesetze der höchsten Schönheit abzulauschen und diese in einer physisch todten, geistig ewig

lebendigen Gestalt auszuprägen. Das Beste, was diese Kunst geleistet und die dramatische Dichtung ihr zur Seite gebildet hat, hat eine Art Nothwendigkeit, Wahrheit und Schönheit voraus, wohin jede Kunst späterer Zeiten vergebens nachstrebt, nachdem wir aus der Jugend der Welt, aus jenen leichten Bedingungen des Daseins für immer herausgetreten sind in ein Leben, das von tausend Sorgen der Subsistenz und von den härtesten Kämpfen mit materiellen Hemmnissen und geistigen Gegenwirkungen erschwert ist. Wir kehren zu den Dichtungen einer solchen Zeit schon aus denselben Gründen gern zurück, aus denen wir auch zu ihrer Geschichte eine Vorneigung haben; es wird uns leichter, Athens Größe unter Perikles, als das perikleische Zeitalter Englands unter Elisabeth zu genießen, nur weil diese Größe einfacher war; wir werden, wenn uns beide Dichter gleich geläufig sind, von Shakespeare leichter zu Aeschylus' Orestiade übergehen als umgekehrt, weil in den leichteren, jugendlichen, unschuldigen Verhältnissen der Kunst wie des Lebens leichter und reizender zu verweilen ist, als in verwickelten. Diese Sätze wollen wir voranstellen, nicht um uns unsere Bewunderung der neueren, unendlich erschwerten, schon durch Besiegung der Schwierigkeiten verdienstvollen Kunst im geringsten zu vergällen, sondern nur um anzudeuten, daß uns die hingegebenste Freude an ihr keinen Augenblick einseitig und von der Bewunderung der alten Kunst abwendig gemacht hat, die als der reinste Quell aller Kunstbildung angesehen

bleiben muß, so lange nicht Geschmack und Civilisation der Welt auf gänzliche Abwege gelangen soll. Nachdem aber in der neueren Zeit die menschliche Natur sich ungemein erweitert, die Gesellschaft ausgebreitet, die religiöse, wissenschaftliche, staatliche Cultur unermeßliche Weiten und Tiefen eröffnet hat, da galt es nicht mehr blos, eine naheliegende, enge, leichtübersehbare nationale Bildung, die man nur in Einer Richtung hatte wirken und bald auf eine gewisse Spitze gelangen sehen, in die Kunst herüberzunehmen, es galt, die ganze Breite der Welt und der Geschichte, des äußeren und inneren Stoffes zu bewältigen; und der Natur den Spiegel vorzuhalten, war jetzt vielleicht ein schwierigerer Kunstberuf, als im Alterthum der Wetteifer mit ihren erhabensten Bildungen.

Gleichwohl war auch im Alterthum, wenigstens in der Gattung, die die höhere Vollendung erhielt, im Epos des Homer, die reale Naturwahrheit, das Spiegelbild des Lebens, immerhin die erste Bedingung der Dichtung; in dieser Forderung würde Homer mit Shakespeare und mit Lope de Vega, und mit ihnen der ächteste realistische Dichter der Neuzeit, unser Göthe, zusammenstimmen. Nur warf in jener Zeit das Leben an sich ein schöneres Bild in den Spiegel. Die Heroenwelt, der große Gegenstand der griechischen Dichtung, kennt nur Menschen, die auf sich selber allein stehen, die unbeengt von staatlichem und conventionellem Zwange sich selber Gesetz sind; solch eine Zeit ist in sich selber poetisch durch Jugend und Einfalt

der Sitte. In der neueren Zeit und besonders in unserem nordischen Klima verlor der Körper und die Gestalt des Daseins, unter äußeren Hüllen und unter der inneren Hülle geistiger Heuchelei und vielfacher Abirrung von der reinen Natur, seine ursprüngliche Schönheit; die Noth des Lebens in den borealischen Klimaten zerpflügt die Gestalt und die Züge und verwischt das Typische der Natur, fördert dagegen die Ausbildung des Individuums, arbeitet den Geist und sein Hülfsmittel ganz anders heraus und wirkt auf Erzeugung energischer Charaktere. Daher nun trägt alles nordische, germanische Kunstideal, außer seinem Gegensatze gegen die alte Kunst, noch ein besonderes Abzeichen von aller südlichen, romanischen Kunst, auch der neueren Zeiten, an sich, das für Shakespeare's Drama ganz besonders charakteristisch ist. Alle südliche Kunst, Musik, Malerei und Dichtung, hat von jeher die Schönheit der äußeren Form, das Sinnliche und Gefällige der Erscheinung, die Glätte der Melodie, den schmeichelnden Tonfall der Verse, die regelmäßige Gestalt bevorzugt; die nordische Kunst dagegen wurde durch die Mangelhaftigkeit der äußeren Natur vorgedrängt auf das Innere und Geistige, auf das Bedeutsame des Inhalts, auf das Gemüth in dem Tonstücke, auf den Sinn in den Versen, auf die Wahrheit des psychischen Ausdruckes. Darin gewann es die nordische Malerei und Musik der südlichen ab, und ein Meister wie Titian reichte in dieser Beziehung dem Norden vom Süden aus die Hand, und Händel ward wie

Shakespeare erſt groß, als er den italiſchen Geſchmack gegen den germaniſchen aufgab. Dieſe Richtung der Kunſt machte die Hereinziehung aller ſittlichen und geiſtigen Elemente unvermeidlich, denen in zahlloſen Dichtungen der Italiener und Spanier ein äußerſt geringes Theil zugewieſen iſt; und dieſe Verbindung gibt aller nordiſchen Kunſt, was ſie ihr an äußeren Reizen entziehen mag, an innerem Gehalte wieder zu; dieß iſt's, was einen Shakespeare gegen einen Arioſt ſo vollwichtig macht. Die Begriffe vom Schönen bedürfen hiernach einer weſentlichen Unterſcheidung. Wir finden wohl in der Natur ein Weib ſchön, obwohl es in ſeinen äußeren Zügen regelmäßige Schönheit nicht anſprechen kann; das Spiel ſeiner Seele, die Erſcheinung der inneren Schönheit erſetzt uns, ja überbietet uns die kalte Schönheit der Geſtalt, in die keine Seele hereintritt. So iſt ein blüthenſtrotzender Baum unbeſtreitbar für jeden ein reizender Anblick, obwohl er maleriſch nicht einmal bildbar iſt. Die Seele, das Leben des Baums erſcheint in dem Moment der Blüthe, in dem Fruchtanſatz, auf dem höchſten Gipfel, und dieß lebendige Naturſchöne feſſelt uns mehr als das Kunſtſchöne, das Maleriſche. Mehr wenigſtens für den Moment, obwohl ſchwerlich auf die Dauer. Denn in der Natur dieſes lebendigen Naturſchönen iſt das Vorübergehende nothwendig gegeben. Wir würden das ſchönſte Seelenſpiel in menſchlichen Geſichtszügen, der ungemeinen Anſpannung wegen, nicht auf die Dauer ertragen; ſo auch nicht die

glänzende Fülle des Blüthenbaums. Die Schönheit der Züge an ſich aber, die Schönheit des wohlgebildeten Baumes in ſeiner anſpruchloſen Geſtalt gewinnt uns gerade durch Dauer und wiederholte Betrachtung, und iſt gerade dadurch künſtleriſch reiner und werthvoller. In dem längeren Epos würden wir daher die Nachahmung jenes lebendigen und geiſtigen Schönen nicht ertragen, es erfordert plaſtiſche Schönheit und eine ſtrenge, ſtets gemeſſene Haltung; in dem Drama aber, das flüchtig, auf kurze Zeit der Darſtellung berechnet, an uns vorübergeht, in dem ſeiner ideenhaltigen Natur nach das Geiſtige zur Erſcheinung kommen ſoll, das das Leben lebendig und nicht in todter Schrift oder Formen nachahmt, iſt jenes Geiſtig-Innerliche, jenes lebendig Schöne an ſeiner ganz eigentlichen Stelle. Und dieß iſt der Grund, warum Shakeſpeare's „Intereſſe an der ſittlichen und pſychologiſchen Wahrheit allezeit größer war als ſein Intereſſe an der äußeren äſthetiſchen Schönheit;“ warum ſeine dichteriſchen Ideen immer ſittlich-pſychologiſcher Natur waren, warum ſein Kunſtideal weſentlich geiſtiger Natur iſt. Mit dieſem Kunſtideal, in dem ſich Wahrheit, Güte und Schönheit aufs Innigſte die Hand reichen, gehört Shakeſpeare ganz dem germaniſchen Stamme und der nordiſchen Geſchmacksbildung an.

Die Stellung aber, die Shakeſpeare, um hiernächſt von der Vergleichung mit der antiken Dichtung abzuſehen, in Bezug auf das Ideelle ſeiner Kunſt innerhalb dieſes

Bereiches des nordischen Kunstgeschmackes einnimmt, ergibt sich am leichtesten, wenn man ihn im Großen neben die Kunstgestaltungen der neueren Zeiten überhaupt hält.

Je mehr die reinen, an sich poetischen Zustände des Alterthums in den verwickelten Verhältnissen der neueren Welt verloren wurden, desto mehr, hätte man denken sollen, müßte diese das Bedürfniß empfunden haben, sich aus der prosaischen Wirklichkeit in den Bildungen ihrer Kunst emporzuheben. Dieß Bedürfniß schien das Mittelalter in der That empfunden zu haben. Die ganze ritterliche epische Dichtung der Romanen bewegt sich in ganz ideellen, übernatürlichen Sphären, und die ihr nachfolgende Kunst der Allegorie und der Idylle hielt diesen idealistischen Charakter wieder in anderer Art fest. Die Entfernung von der wirklichen Welt und der Menschheit des gewöhnlichen Schlages und Blutes ist in diesen Dichtungen ganz allgemein. Das Wunderbare und Phantastische, das Uebernatürliche in allen Gestalten, Riesen, irrende Ritter, Zauberer, Märtyrer, Wunderthäter, Heilige, Leidenshelden aller Art sind ja der bekannte Inhalt dieser Werke. Mit diesem ganz Ideellen mischte sich dann das Wirkliche von einer Seite, die der Kunst am weitesten abliegen sollte. In diese romantischen Dichtungen des Mittelalters sind jene ebenso bekannten Begriffe und Darstellungen von einer ganz besonderen Ehre, Liebe und Treue, einem ganz besonderen Liebes- und Lehndienste eingegangen, die ganz nur auf der Convention des höfischen Rit-

terlebens beruhen, auf Willkühr, Laune und zufälliger Zeitsitte, eben dem, was die Kunst der Wirklichkeit abstreifen soll, um eine allgemeinere Wahrheit zu gewinnen. Diese wunderliche Verschmelzung des Wunderbaren und des Conventionellen, mit all dem Flachen und Stationären, das ihr anklebt, hat der ganze Süden auch noch nach dem Ausgang des Mittelalters festgehalten, die Epiker Italiens nicht minder als die Dramatiker Spaniens. Das spanische Drama dreht sich ganz um jenes reizbare und spitzfindige Ehrgefühl und seine grillenhaften Conflicte mit Liebe und Unterthanenpflichten herum, oder es nahm die ausschweifenden Stoffe der Ritterromane auf, überlud sich mit Unwahrscheinlichkeiten, Unmöglichkeiten und Verwirrung und ward, wie Cervantes sagte, ein Spiegel, nicht des Lebens, sondern des Abentheuerlichen. Dieß gilt selbst von dem religiösen Drama in Spanien, in dem das Wunderbare ohne alle Controlle Eingang fand, das neben der Ausbildung der Bühne ihre Kindheit festhielt und noch spät den Geist eines Calderon in tiefsinnige Irren führte.

Gegen diesen Kunstcharakter des Mittelalters, des Südens, des romanischen Stammes reagirte seit den humanistischen und reformatorischen Bewegungen in Niederland, Deutschland und England der Geschmack und die Natur des germanischen Stammes, des Nordens, der neueren Zeit. Diese Zeit bildet in ihrer Kunst gegen das Mittelalter einen eben so scharfen Gegensatz wie in ihrer Religion und in ihrer Staatenbildung. Diese Kunst unter

der Bezeichnung der Romantischen mit der mittelaltrig-südlichen Kunst, im Gegensatze zu der antiken, in Eins zusammen werfen zu wollen, ist ein so kolossaler Fehler, wie wenn man die plastische griechische Kunst mit der symbolischen des alten Orients in Eins thun wollte. Mit demselben Rechte, mit dem man Shakespeare, weil er einige ritterliche Novellen dramatisirt hat, einen romantischen Dichter nennen will, kann man auch Homer so nennen wegen der Abentheuer seiner Odyssee. Die neuere Kunst, die man im Gegensatze zu der romanischen als eine germanische, nordische, protestantische zu bezeichn.. hat, hat vielmehr gerade ihren bestimmten, haarscharf verschiedenen und wesenhaften Charakter darin, daß sie die Ausartungen der romantischen Kunst, nach beiden Seiten, nach dem Uebernatürlichen und dem Conventionellen des Ritterthums hin, gleichmäßig vermied und auf das Prinzip der Naturwahrheit, das im Mittelalter gänzlich verfehlt war, in einem natürlichen Gegenschlage zurückging. In dieser Reaction geschah, wie es in der Natur aller Reaction liegt, in doppelter Weise zu viel. Die grobianische Literatur des 16. Jahrhunderts, die Genremalerei der Niederländer und ähnliche Zweige der Kunst gingen von dem Uebernatürlichen bis unter die Natur zurück; das anticonventionelle Streben von Shakespeare's und Göthe's Zeitgenossen schlug in Rohheit und Freigeisterei um; die vagen Charakterformen der sittlichen Dichtung verkehrten sich in den englischen Originalromanen

zu Sonderlingen; die ausschweifende Abentheuerlichkeit erhielt in den bürgerlichen Romanen und Schauspielen den Gegensatz der gemeinen häuslichen Prosa. Die Kunst, die sich im gehaltlos Ideellen verirrt hatte, sollte auf das Greifliche der Natur zurückgeführt werden, um einen sicheren Maasstab der Beurtheilung wiederzufinden; die täuschende Wahrheit galt nun als das Erste und Letzte; das Kleinste und Niedrigste wurde der künstlerischen Behandlung nicht unwerth gefunden, und die bloße technische Fertigkeit der Nachahmung ward die Probe des Talents. Auf diesem Wege gerieth die neuere Kunst in das entgegengesetzte Extrem der nackten Naturwahrheit gegen das Uebernatürliche, und an die Stelle der ritterlichen Conventionen setzte sie die bürgerlichen des germanischen Mittelstandes.

Das ist nun Shakespeare's künstlerische Größe, daß er, in der Mitte der Zeiten, an dem Uebergange von der alten zur neuen, von der südlichen zur nordischen Kunst stehend, auch in die Mitte dieser beiden Extreme trat, beide, das Abentheuerliche und das Conventionelle, das Vage und Enge, das Ueber- und Unternatürliche, Hyperreale und Hyperideale ausschloß, und auf die normale, gesetzgeberische Stelle aller Kunst rückte, wo sich Realität und Idealität innig verschmilzt. Jener romantische Geschmack suchte sich in dem spanischen Drama seine letzte Zufluchtstätte; in demselben Jahre 1588, wo dort Lope de Vega seine reiche Laufbahn in dieser Richtung begann,

trat Shakespeare in England auf und stellte der Kunst in derselben Gattung ein anderes Ziel. Ihm gab der Protestantismus die erwünschte Freiheit, den Druck der Religionssatzung und des Despotismus zu überwinden; er durfte Mysterien und Moralitäten, den ganzen religiösen Kreis der romantischen Dichtung, Wunder und Wunderthäter aus dem Reiche der Kunst verbannen; allem falschen Glaubenshereismus ging er wie allem idyllisch quietistischen Leben in grundsätzlicher Gleichgültigkeit vorbei. Wo er das Wunderbare gebrauchte, that er es in rein symbolischem Sinne und baute es auf Wahrheit und Natur. Er dreht sich nicht wie die Ritter- und Zauberstücke der Spanier in abenteuerlichem Stoffe abenteuerlich herum, sondern lehnte sich auf die Geschichte und den realen Boden des Lebens, fern von dem genialen Leichtsinn eines Lope, mit dessen Schöpfertrieb er die Besonnenheit eines instinctiv philosophischen Geistes verband. Wenn die romantische Kunst durch Seltsamkeit der Motive, durch verschlungene Verwicklungen im Thatsächlichen, durch das Conventionelle, das die einfache Naturwahrheit mit Willkührlichkeiten überdeckt, wesentlich von der antiken Kunst abweicht, so rückt in diesen Beziehungen Shakespeare ihr wesentlich nahe. So wenig wie das Wunder, so wenig herrscht bei ihm die Laune und Grille. Von jenen conventionellen Dingen des spanischen Dramas weiß er nichts, alles Interesse ist bei ihm allgemein menschlichen Werthes. Wo er im König Johann die Verhältnisse der Loyalität

zum Gegenstande hat, sind sie versetzt mit allen ächt menschlichen Regungen und Pflichten der Vaterlandsliebe und der Sitte. Wo er die Treue schildert, ist es nicht die conventionelle, von Amt, Stand und Staatsverhältnissen abhängige, sondern die freiwillige, die auf Pflicht und Neigung beruht. Die Liebe hat bei ihm nichts mit einem traditionellen Frauendienste zu thun, und führt nicht zu stehenden Collisionen mit Standesrücksichten; wo sich bei ihm Ungleiche lieben und verbinden, kommt das natürliche Recht immer weit vor den conventionellen Vorurtheilen zur Sprache, und die sich gegen solche Verbindungen wehren, wie Polyrenes und Bertram, thun es weit mehr aus allgemein menschlichen Beweggründen, als aus Standesgrillen. So hat er auch fast nirgends mit dem modernen Ehrenpunkte zu thun; der Begriff der Ehre fällt bei ihm mit dem des Verdienstes, des Ruhmes, der Tapferkeit und Männerwürde zusammen. Wenn Heinrich V. des Dauphin's Bälle empfängt, ist er zu voll von ächtem Selbstgefühl, dieß für eine Beleidigung zu nehmen; er rüstet sich, den übermüthigen Kitzel des Gegners zu strafen, nicht eine Scharte seiner Ehre auszuwetzen. Wenn Posthumus Imogens Ehre angegriffen sieht, will er, daß sie sie mit der That verfechte, dann will er Jachimo im Zweikampfe strafen, nicht mit einem ordalischen Versuch des Zufalls der Ehre eine eingebildete Genugthuung schaffen. Ueberall rückt hier Shakespeare auf den rein humanistischen Standpunkt der Alten und setzt in sittlicher Be-

ziehung das rein Menschliche und wahrhaft Natürliche an die Stelle von den Verirrungen der Zeitbegriffe, eben so wie er es in ästhetischer Beziehung an die Stelle des Uebernatürlichen und Conventionellen der romantischen Kunst schob. Und ebenso meidet er auf der anderen Seite das Unternatürliche und Conventionelle der nordischen Genredichtung. Er hat sich nur Einmal in den Windsorweibern zu der Schilderung der bürgerlichen Gewöhnlichkeit, der alltäglichen Verhältnisse, der Welt der Mittelmäßigkeit herabgelassen, und auch dieß Einemal hat er dieser Sphäre durch die abentheuernde Natur des Helden ein Gegengewicht gehalten. Er hat sich nirgends in die Zeichnung von Originalen und Launern eingelassen, die sich in aparten Humoren und Grillen gefallen, wie es in Ben Jonson's Schule anfing und in den humoristischen Romanen der Engländer sich fortsetzte; seine karrikirten Sonderlinge, seine Pedanten und Eisenfresser, sind ein Gemeingut der Welt. Er hat nirgends das Genreartige, die dramatische Burleske, die ganz niedere Natur isolirt um ihrer selbstwillen geschildert, wie Holberg, sondern nur im Contrast zu anderen Figuren. Dieß ist selbst da geschehen, wo er, wie in der Zeichnung seiner Lanz oder der Kärtner in Heinrich IV. am allertiefsten, wir wollen in diesen Fällen zugeben, tiefer herabgestiegen ist, als irgend einem Künstler rathsam wäre.

So im großen Gegensatze gegen die Extreme der südlich-romanischen und nordisch-germanischen Kunst gesehen,

tritt Shakespeare von sittlicher Seite immer in die richtige Mitte zwischen Uebernatur und Unnatur des Lebens auf die Stelle ächter, unverkünstelter Menschlichkeit, und von ästhetischer Seite in die Mitte von Wunderlichkeit und Zufälligkeit auf die Stelle allgemeiner Wahrheit. Von jener sittlichen Seite sahen wir ihn daher (am Schlusse unseres zweiten Bandes) an der Spitze der germanischen Kunstrichtung stehen, die den Zeitgebrauch und die Sitte des Tages nicht gläubig dahin nimmt, die vielmehr auf eine ursprüngliche Reinheit des Lebens zurücksieht und den menschlichen Verhältnissen die wahre Natur zurückgeben will, die unter den willkührlichen Satzungen der Convenienz verloren wird. Schiller's Ausspruch, daß die Dichter überall die Bewahrer der (reinen) Natur seien, entweder selbst Natur seien oder die Verlorene suchten, ist das eigentliche Manifest der neueren germanischen Kunst; es ist nur wahr von der alten und neueren Dichtung, von einem Homer oder Shakespeare; die romantischen Dichter des Mittelalters waren in diesem Sinne weder selber Natur, noch suchten sie die Verlorene zu finden. Von ästhetischer Seite aber sehen wir Shakespeare überall in seiner generalisirten Anschauung auf die Gegenstände dringen, denen eine allgemeine Wahrheit inne wohnt; es war ihm nicht genug, daß seine Dichtung einen Inhalt habe und daß ihr äußerer Körper damit in Uebereinstimmung stehe, es kam ihm auch wesentlich darauf an, daß dieser Inhalt in sich selber rein menschlich, wahr und nothwendig sei.

Mit diesem allgemeingültigsten, von Zeit und Ort und Geschmack möglichst unabhängigen Gehalte, der von allem Zufälligen und Willkührlichen gereinigt ist, besitzt Shakespeare's Dichtung das Wahre; mit seiner unnachahmlichen Gabe, es zu schildern und darzustellen, sinnlich und faßlich zu machen, mit dem Schein der Wirklichkeit zu umkleiden, besitzt sie das Schöne, das von der Erscheinung getrennt nicht zu denken ist; so weit fällt das Wahre mit dem Schönen, die Idee mit dem Ideale zusammen. Der Dichter, der dem abstrakten, an sich Wahren Gestalt und Erscheinung gibt, und der Andere, der das gemeine Wirkliche vergeistigt, die Materie beseelt, das Besondere verallgemeint, das Zufällige gesetzlich macht, kommen sich in einerlei Wirkung, in der Darstellung des Schönen, in der Verbindung des Realen und Idealen zusammen.

Und so erscheint denn Shakespeare, von dieser Verknüpfung des realen und ideellen Elements aus gesehen, in der Art vielseitig, daß man vergebens versuchen würde, seinen Dichtercharakter mit irgend einer ausschließenden Bezeichnung zu erschöpfen. Göthe hat gesagt, daß alle Synonyme, mit denen man den Kunstcharakter unterscheide, hellenisch und romanisch, antik und modern, südlich und nordisch, objectiv und subjectiv, naiv und sentimental, Natur- und Kunstdichtung u. s. sich dorthin zurückführen lassen, wo von dem Uebergewichte realer oder idealer Behandlung die Rede ist. Und wirklich kann man an Shakespeare die Probe machen, daß er, wie er diese beiden

Grundseiten in sich vereinigt, so auch mit keiner von den anderen Bezeichnungen ausschließlich zu charakterisiren ist. Sehr wenige Dichter sind überhaupt mit Einer dieser Unterscheidungen ganz zu kennzeichnen; ein Uebergewicht wird immer nach einer der beiden Seiten hinneigen, wie bei Shakespeare das Uebergewicht des Realistischen unleugbar ist; bei keinem aber sind wie bei ihm Gewicht und Gegengewicht so groß, daß man leicht über der Schwere des Einen das andere ganz übersieht. Je nach verschiedenen Seiten ins Auge gefaßt, ist er bald das Eine bald das Andere, in der That aber keines, weil er beides zugleich ist. Gegen die ritterlichen Dichter des Mittelalters gehalten ist er antik, gegen die Alten modern, gegen die französischen Dramatiker Natur, gegen seine zeitgenössischen Englischen Cultur, gegen die Spanier realistisch, gegen die englischen Humoristen ideell. Seine Dichtung scheint uns einmal unwillkührlich gefunden, wie das Volkslied, ein andermal Kunstdichtung, aus vollem Bewußtsein entstanden. Nannte Schiller das Kennzeichen des Naturdichters, daß sein Werk, im glücklichen Wurfe gelungen, keiner Verbesserung bedürftig sei, so scheint Shakespeare dieser Klasse; sieht man aber, wie er den gelungenen Wurf seines Hamlet gleichwohl glücklich verbesserte, so ist er ein mit Freiheit verfahrender Künstler. Der naive Dichter vergreift sich nach Schiller seltener in seinen Stoffen als der sentimentale, Shakespeare that es selten, und wo er es that, ward sein Misgriff zum Meister-

griffe verwandelt; er hatte die rund geschlossene Natur, wie sie Göthe beneidete, daß er sich stets das Rechte vorsetzte und die rechten Mittel ergriff. Sieht man darauf, wie Shakespeare Alles aus Welt und Erfahrung nimmt, so ist er ein naiver Dichter, sieht man dagegen, wie er auch das kostbarste Blut der eignen Brust zur Nahrung seiner Kinder dahingibt, so ist er ein sentimentaler Dichter. Wenn der niedere Stoff den naiven, die spirituelle Schwärmerei (immer nach Schiller's Unterscheidungen) den sentimentalen Dichter gefährdet, so ist Shakespeare beiden Gefahren ausgewichen; wenn bei jenem oft der Geist, bei diesem der Gegenstand vermißt wird, wenn Schlaffheit der natürliche Fehler des naiven, Ueberspannung des sentimentalen Poeten ist, wer wollte Beides von Shakespeare aussagen? Er vereinigt in sich die Tugenden beider Seiten und schließt Beider Fehler von sich aus. Ist bei dem Naturdichter die Dichtung ein glücklicher Besitz, bei dem sentimentalen ein verdienstvoller Erwerb, so ist sie bei Shakespeare ein Besitz, der durch neuen Erwerb sich immer erweitert. Schiller nennt das Drama die vertretende Form aller Kunstpoesie, in ihr bewegt sich vorzugsweise dieser Dichter, der vorzugsweise Natur war. Selbst die Folgen zeigen, daß Shakespeare beide Seiten zugleich umfaßte: Meisterstücke der naiven Gattung, sagt Schiller, werden gewöhnlich platte Abdrücke gemeiner Natur, Hauptwerke der sentimentalen aber phantastische Productionen zu ihrem Gefolge haben; in England und Deutschland

hat Shakespeare frühe und spät alle Beide zum Gefolge gehabt. Ueberall erscheint er in der glücklichen Mitte und Unbefangenheit diesen verschiedenen Seiten der dichterischen Natur gegenüber, so daß er keiner allein gehören könnte. Der große Umfang seines Geistes zeigt ihn als einen Dichter, der den neuen Zeiten eigenthümlichst angehört, sieht man aber auf die Reinheit, die Natürlichkeit und Einfalt seiner Kunst, so ist er wie ein Dichter des Alterthums. Er hat die Beweise geliefert, daß er den lyrischen und didaktischen Gattungen, in denen die Neueren sich auszeichnen, gewachsen war wie Einer, allein er concentrirte sich auf den höchsten Gegenstand der Dichtung, auf Handlungen, wie die Alten. Sieht man über die Dichtung hinaus nach dem Dichter, so scheint kein moderner Poet eine mächtigere Subjectivität besessen zu haben, als Shakespeare; aber in seiner Dichtung selbst ist er so objectiv, gibt er sein Persönliches so völlig dahin, wie nur die Alten thaten. Er hat einen Reichthum von Gefühlen und Gedanken, wie die gebildetsten Dichter der späteren Jahrhunderte nicht aufzuweisen haben, aber es ist ganz antike Selbstverleugnung, wie er die Schätze seiner Weisheit zur Schau zu tragen verschmäht; er fühlte die Wahrheit und Schönheit in den Dingen, ohne mit der Schönheit und Wahrheit seines Gefühles zu prunken, suchte das Große zu erkennen, nirgends suchte er selber groß zu erscheinen. Wie die Alten hielt er sich frei von allem pathologischen Antheil, von der poetischen Partheinahme

für gewiſſe Lieblingsfiguren und Gegenſtände; er griff daher gerne, wie die alten Dramatiker thaten, nach bereits behandelten Stoffen, an die er wie an eine vorbereitete Statue mehr nur die letzte Hand anlegte. So gelang es ihm, dem formloſen Stoffe der neueren Zeiten und der nordiſchen Völker abzuringen, was Göthe gerne für unmöglich erklärt hätte. Bei ihm nimmt ſich die Kunſt nicht ſo aus, als ob ſie, wie Göthe wollte, im Norden nur eine Treibhauspflanze wäre; hier iſt Alles naturwüchſig und üppig bis zu tropiſcher Lebenskraft. Göthe hätte gerne alle neuere Kunſt für Nichts erklärt, aber dieſes Etwas der Shakeſpeare'ſchen Dichtung ſtand rieſig vor ihm, daß er davor verzagte. Und in der That iſt Shakeſpeare nicht allein die Verbindung unſerer beiden größten Dichter, ſondern er überbietet ſelbſt die verbundenen nicht nur an Material, ſondern ſelbſt an künſtleriſcher Natur. Die Breite ſeines Materials iſt ſo ungeheuer, daß der beiden Deutſchen dichteriſcher Erfahrungskreis zuſammengeſchmolzen, trotz der größeren Bildung der Zeit, nicht an Umfang mit dem ſeinen zu vergleichen wäre. Shakeſpeare iſt intuitiver und realiſtiſcher als Schiller, aber auch als Göthe, wenn man ſeine glückliche Beherrſchung der geſchichtlichen Welt bedenkt; er iſt idealer als Göthe, aber auch als Schiller, wenn man die viel tiefere Vergeiſtigung und poetiſche Erfaſſung der Geſchichte erwägt, oder auf ſeine Sittenlehre und ſeine menſchlichen Ideale zurückgeht. Prüfe man dieſe Verbindung der realen und idealen Natur, in der Schiller

das Höchste erkannte, wohin die menschliche Natur gelangen kann, an Shakespeare zusammenfassend noch an Folgendem: Fast in allen Zeiten und Landen finden sich die Dichterpaare nebeneinander, die sich zwischen beide Seiten des vorherrschenden sinnlichen und geistigen, realen und idealen Elementes theilen; bei uns in Deutschland allein liegen sich so im vorigen Jahrhunderte Haller und Hagedorn, Klopstock und Wieland, Lessing und Herder, und zuletzt im völlig bewußten Gegensatze Schiller und Göthe gegenüber; aber Shakespeare hat diese Seiten so zusammengefaßt, daß nur in seinen Nachahmern seine Doppelnatur sich spaltete; er selbst hat in seiner Nation und Zeit keinen Gegensatz weder nach der einen noch nach der anderen Seite gefunden.

Nach diesen Betrachtungen wird es immer weniger wunderbar erscheinen, wenn wir Shakespeare in der Geschichte des neueren Dramas auf die Stelle rücken, auf der Homer in der Geschichte des Epos steht, wenn wir ihn als den erhaben gelegenen Quell betrachten, aus dem alle Kanäle der dramatischen Dichtung sich ableiten sollten, ohne eitel zu trachten, ihre Flut höher treiben zu wollen als ihr Ursprung liegt. Es bleibt uns übrig, mit wenigen Andeutungen zu zeigen, daß Shakespeare in dem Zeitalter, in dem er lebte, und in dem Land und in der Oertlichkeit, wo er wirkte, nicht ohne ein seltsam günstiges Zusammentreffen alle denkbaren Förderungen fand, die diese vorragende Stellung noch erklärlicher machen. Weit

entfernt, daß jenes Zeitalter ein Hemmniß für einen großen Dichter gewesen wäre, war es vielmehr unter glücklichen localen und nationalen Verhältnissen das gedeihlichste, das die neueren Zeiten zu bieten vermochten. Es hat in einzelnen Zügen Shakespeare's Dichtung einzelnen Eintrag gethan, aber im großen Ganzen hatte er alle Ursache, den Stern seiner Geburt zu segnen. Denn alle Bedingungen lagen unmittelbar vor ihm und um ihn her, die eine Zeit groß machen und große Männer erzeugen und nähren können, und dieß wird Niemand gering anschlagen, der da weiß, daß auch der Genius nicht über diese Bedingungen der Zeit erhaben ist und daß auch der beste Same zum Wachsthum des guten Bodens bedarf.

Damals schien Alles zusammenzuwirken, um England im Zeitalter Elisabeth's zu einem Haupterben der Bildungsschätze zu machen, die Europa in den reichen Zeiten seiner Wiedergeburt im 15. und 16. Jahrhundert erworben hatte. Diese Zeiten und ihre Leistungen waren das wunderbare Gegenbild von allem dem, was unsere strebsüchtige und gährende Gegenwart als ihr Eigenthümliches aufweist. Bei uns gedeiht Alles, was ohne große Menschen, ohne ausgezeichnete Naturanlage und ohne eine innige Durchbildung und geistige Concentration beschafft, was schon durch das Zusammenwirken vieler mittlerer Kräfte geleistet, oder auch durch Uebung einer einseitigen Anlage bewirkt werden kann, alle Virtuosität, alle technische Fertigkeit, alle mechanischen Künste, Alles was die

Aeußerlichkeiten des Lebens, die Behaglichkeit der Existenz, die Erleichterung des Verkehrs, die Erweiterung der Bedürfnisse und die Möglichkeit ihrer Befriedigung fördert; es werden immer größere Kreise in der Gesellschaft gezogen, die theilhaft werden sollen an Besitz, an Rechten, an dem, was die Leute Glück und Bildung nennen. Aber wenn die Frage ist nach bedeutenden Geistern, die im Staate das wahrhafte Bedürfniß zu erkennen und durch seine Befriedigung den verirrten Instinkt zurechtzuweisen verständen, die in der Kirche mit dem Gewichte großer Charaktere die feindlichen Gewalten des Gemüths anfaßten an ihrer Wurzel und sie zu bannen auch nur versuchten, die in Kunst und Wissenschaft das große Beispiel begeistert aufstellten, das die wüsten Seelen und gemeinen Leidenschaften auf würdige Ziele herüberreißen könnte, die im Kriege das überwältigende Talent entfalteten, das der Menschen Bewunderung erzwingt, so erkennt man sich mitten unter so vielen ringenden Kräften des Jahrhunderts in einer furchtbaren und unermeßlichen Oede. Wie ganz anders ist die Gestalt jener Zeiten, die von den Behaglichkeiten des äußeren Lebens nichts kannten, nichts wußten von den kleinen Künsten, mit denen man in kleinen Cotterien kleine Gaben entwickelt, um einen kleinen Ruhm vergnüglich davon zu tragen, wo es großer Verdienste, weitleuchtender Gaben, nutzbarer Erfindungen und fruchtbarer Entdeckungen bedurfte, wenn ein Mann die schwerfälligen Wege des Verkehrs und die Ungunst

von Zeit und Ort überwinden sollte, wo der Mensch daher auf sein Inneres angewiesen war, dort alle Kräfte schöpfen und auf sich allein stehend sich ausbilden mußte zu Leistungen, für die ein Anderer nicht einstehen konnte! Damals bildeten sich daher in einer merkwürdigen Fülle in allen Theilen der Welt jene großen Charaktere und schöpferischen Genien, die von individuellen Kräften strotzen, deren Geistausbrüche bald von einer Jugend und Ueppigkeit der Säfte, bald von einer Innigkeit, Bescheidenheit und Tiefe der rückgezogenen Bildung zeugen, die die Bewunderung aller Zeiten verdient. Wie damals unter dem Zustrom griechischer Gelehrten in Italien das Alterthum erweckt ward, daß der Geist Plato's umwandelte und neue Schüler begeisterte; wie in den Niederlanden der Humanismus seine Wurzeln schlug und das große Werk der Schulumbildung begann; wie Deutschland durch seinen Reformator aus dem Schlafe geschüttelt ward, der Roms Allmacht erschütterte und Religion und Sitte reinigte; wie die kühnen Seefahrer von Genua und Portugal die Wege nach Indien führten und die Erdräume aufhellten; wie die spanischen Conquistadoren spielend neue Reiche zu den Füßen ihrer Fürsten legten; wie Carl V. und Philipp II. Verbindung in die gebildete und ungebildete Welt brachten; wie Machiavelli Geschichte und Staatsweisheit neu erschuf und aus seiner Schule in Italien, in Spanien, in den Niederlanden die Staatsmänner aufstanden, die dem menschlichen Geiste ein lang entbehrtes Gebiet der Thä-

tigkeit wieder öffneten; wie Copernicus und Galilei in die Geheimnisse des Himmels drangen; wie in Italien das Monopol der bildenden Künste Griechenland entrissen ward, Palästrina in der Musik ein Reformator ward, Ariost dem Geschlechte einen neuen Begriff von Dichtung gab, in allem blickt man in eine urweltliche Schöpfungskraft des Geistes hinein, wo die Wunderwürdigkeit des Einen Genius unter der Fülle dessen, was um ihn her steht, verschwindet und wieder gewöhnlich wird. Es waren die Zeiten, von denen Bacon mit Stolz sagte, ihr Symbol sei im Gegensatz zu den bekannten Sprüchen der Alten das plus ultra, das imitabile fulmen und was über alle Bewunderung gehe, selbst das imitabile coelum, seitdem die Schiffe wie die Himmelskörper, und in verschlungeneren Bahnen, die Erde umkreisten!

Die ungeheure Bewegung aber der 150 Jahre von dem Falle Konstantinopels bis auf Shakespeare's Blüthe compromittirte in ihren Früchten und Folgen wesentlich zum Vortheile der germanischen Stämme, ihrer Staaten und ihrer Bildung, die der neueren Zeit im Gegensatze zum Mittelalter Gestalt und Ordnung geben sollten. Italien erschöpfte damals den ganzen Luxus seiner inneren Kräfte, Spanien die ganze Fülle seiner äußeren Macht, ohne daß Beide zu einem wahren nationalen Gedeihen gelangten; der Druck des geistlichen und weltlichen Despotismus erstickte alle Anstrengungen des Geistes in Italien ohne Nutzen für Volk und Staat, in Spanien umgekehrt

die der nationalen Kraft ohne Nutzen für die geistige Cultur. Aber in den germanischen Norden drängten alle fruchtbaren Ergebnisse dieser Zeiten hinüber und hier entwickelten sich unter dem Einfluß der freien Religion freie Staatsformen und eine Bildung, die lange Dauer versprach. Innerhalb dieser germanischen Lande schien wieder Alles zu Gunsten von England allein auszuschlagen. Deutschland war zu ausschließlich auf das Werk der Religion gerichtet, als daß nicht Staat, Kunst und Wissenschaft darunter hätten leiden sollen; die Niederlande waren in einen zu ungleichen Kampf verwickelt, als daß nicht die Aufblüthe dieses Staates hätte vertagt werden müssen. In England aber schien sich unter Elisabeth Alles vereinigen zu sollen, was die früheren Zeiten in zerstreuten Völkern und Räumen vorbereitet hatten. Während in Italien und Deutschland die Blüthe der Literatur und die staatliche Macht, die Werke des Kriegs und Friedens, auseinanderlagen und Eins das Andere anschloß, traf dieß in England Alles zusammen. Darum pries Bacon das Glück jener Fürstin in Einem Sinne mit Shakespeare's Heinrich VIII., unter deren Regierung das Gedeihen des Landes neben dem Elend und Unglück aller Nachbaren um desto glänzender abstach, unter der die Segnisse des Friedens und die Ehren des Krieges beisammen lagen, wo England wie ein Wall Europa's gegen die Uebermacht Spaniens stand, wo englische Heere in Irland siegten und in Belgien, Frankreich und Schottland kämpften, die Flotte an Spaniens Küsten

kriegte und Seereisen um die Welt, nach Indien und der nordwestlichen Durchfahrt unternommen wurden. Elisabeth sammelte um sich die Männer, wie sie England nach Bacon's Zeugnisse vorher nicht geboren hatte; sie selbst behauptete sich in dieser Umgebung, nicht mit der Leichtigkeit, sagt Bacon, „mit der in barbarischen Jahrhunderten die Menschen wie Heerden leicht zu beherrschen sind, sondern mit den höchsten Gaben des Geistes und Charakters, ohne die in dieser hochgebildeten Zeit sich auszuzeichnen nicht möglich war.“ Unter diesen Männern war dieser Bacon selbst, der durch den Wust der mittelaltrigen Alchymie hindurch die Methode angab, die unsere Zeit in der Naturwissenschaft erst durchgeführt hat; unter ihnen die Spenser und Sidney, die mit ihrer Sprache und Dichtung entzückten, unter ihnen ein Raleigh, der die Kränze des kriegerischen und wissenschaftlichen Lebens zugleich davontrug, unter ihnen ein Staatsmann wie Burleigh, ein Geschichtschreiber wie Camden, Seemänner wie Howard und Drake, um von so vielen Männern eines zweiten Ranges nicht zu reden. Vielen von diesen Geistern fühlt sich wie unserem Shakespeare die Freudigkeit an, mit der sie einem so anregenden Zeitalter angehörten, das keine Stagnation des Lebens aufkommen ließ, und einem so glücklichen Staate, wo keine öffentliche Schmach die Einzelnen lähmte, kein Glaubensdespotismus die Geister erdrückte. Der Kampf mit der Scholastik und dem religiösen Fanatismus war zwar nicht vorüber, doch stand Sha-

kespeare mit Bacon hinter den Kämpfen mit dem Katholicismus und nach seinem Ausgange, und vor den Kämpfen mit dem Fanatismus der anderen Seite, mit den Puritanern, in einem köstlichen Augenblick der Geistesfreiheit und konnte sein Haupt frei von Vorurtheilen erheben, von denen die Zeit nach 300 Jahren noch nicht geheilt ist. Shakespeare konnte daher in seiner Dichtung schon damals dem Zeitalter das darbieten, was wir der großen Arbeit unserer deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts erst wieder zu danken hatten: die Unterlage einer natürlichen Empfindungs-, Denk- und Lebensweise, auf der die Kunst am reinsten gedeiht. In vieler Hinsicht war die Zeit selbst dem Dichter hierin förderlich. Sie hielt eine glückliche Mitte zwischen Rohheit und Verbildung inne; das Leben war nicht matt und farblos wie heute; die Menschen wagten noch zu scheinen was sie waren, es war noch Dichtung in der Wirklichkeit. Unsere deutschen Dichter in dem Jahrhundert der Schminke und des Puders, der Reifröcke und Perücken, steifer Sitten, geschraubter Convenienz, verengter Gesellschaft und erfrorener Triebe, hatten unsägliche Mühe, sich aus dieser Schwerfälligkeit und Ungestalt herauszuringen, die sie in sich selbst erst besiegen mußten, ehe sie das Bessere erkannten und verfochten. In Shakespeare's Zeit war die Natur noch nicht untergegangen; sie stand nur erst am Eingang zu diesen Verschrobenheiten falscher Civilisation, und wenn unser Dichter gegen diese beginnende Seuche zwar anzukämpfen hatte, so war er doch sel-

ber davon völlig frei und gesun». Er hatte den unermeßlichen Vortheil, mit seiner Zeit einig zu sein, und nicht zerfallen; wenn er Materie für seine Dichtung suchte, mußte er sich nicht, wie unsere Maler thun, in untergegangene Welten vertiefen, zerstörte Glaubensformen herstellen, verfallene Götter anbeten und fremde Kunstwerke nachahmen, er sog aus dem vaterländischen Boden die Kraft, die seine Dichtung unüberwunden macht. Im Mittelalter standen die Dichter in einem zu mächtigen religiösen Gemeinleben, als daß es ihnen hätte gelingen können, bei beschränkter Kenntniß von Geschichte, Raum- und Zeitverhältnissen ihre Bildung, ihren persönlichen Geist mit dem Geiste der Zeit auf gleiche Höhe zu stellen; sie rangen daher in jenen Zeiten mit zu großen Ideen, die sie nicht gestalten konnten, und das Gefühl der Unvermögenheit spricht daher aus aller mittelaltrigen Dichtung. Dieß war ganz anders in dem kleinen abgeschlossenen England, wo es bei dem jungen Selbstgefühle des Volkes den Dichter von selber lockte, in und mit und für seine Nation zu leben, und das Bild seiner Umgebung in seine Werke herüberzunehmen. Umgekehrt ist es heute, wo die Kenntniß aller Welt und Kunst den Dichter zu sehr über Raum und Zeit hinweggesetzt, den Stoff aller Zeiten ihm zu nahe gebracht hat, als daß er sein Dichten und Trachten so enge mit einem nationalen Leben in Verbindung setzen möchte. Dieß hatte die Folge, daß oft unsere besten deutschen Dichtungen nur für eine kleine Anzahl

Leſer waren, weil Inhalt der Zeit und Umgebung nicht mehr mit dem Dichter identiſch war, weil er ſich frei von ihr losſagte. Aber ſo war es nicht mit Shakeſpeare und ſeinem Landsmanne Bacon; ſie ſahen ſich in williger Beſcheidenheit nur als Theile in dem großen Ganzen ihrer „hochgeſtiegenen Zeit“, und in ſeiner ſtolzeſten Polemik gegen die Irrwege des Jahrhunderts erklärte Bacon, daß ſeine Werke mehr „eine Geburt ſeiner Zeit als ſeines Genies“ ſeien.

Bei dieſer Friſche des germaniſchen Bildungstriebes in der Zeit überhaupt, bei dieſer Blüthe des nationalen Lebens in England im Beſonderen iſt es denn erklärlich, daß Shakeſpeare zu einer Zeit, wo es in den übrigen germaniſchen Stämmen keinen Dichter gab und wo in England ſelbſt eine unvolksthümliche italianiſirende Poeſie im Schwung war, zum erſtenmale den germaniſchen Geſchmack zu Ehren bringen und einen volksthümlichen Kunſtzweig zu adlen vermochte. Daß der unterſcheidende Uebergang von dem ſüdlichen Dichtungsgeſchmack zu dem germaniſchen gerade in England gemacht wurde, iſt ſo wenig zufällig, wie daß England gerade im Drama ſo bedeutende Leiſtungen ſchuf. Die engliſche Bevölkerung iſt aus franzöſiſchen Normannen und deutſchen Sachſen gemiſcht, die Sprache ſelbſt aus beiden Beſtandtheilen zuſammengeſetzt; ſeine ganze Dichtung iſt im Mittelalter mit der romaniſchen Kunſt Hand in Hand gegangen, ſeit Shakeſpeare geht ſie mit der germaniſchen Neuzeit. Wie Shakeſpeare der formaliſtiſchen Manier der italieniſchen Dichtung in

seinen lyrischen und beschreibenden Gedichten huldigte, wie er sie noch in seinen ersten Dramen festhielt und sie dann aufgab, haben wir früher ausführlich nachgewiesen. Die Sicherheit, mit der er jene falsche Manier verließ und dadurch den großen Wendepunkt der romantischen und der neueren Geschmacksrichtung bezeichnet, ist nur mit der Festigkeit zu vergleichen, mit der er in dem großen Wirrsal der Gattungen, unter der Fortdauer des Epos in Italien, unter der Herrschaft der Schäferdichtung in ganz Europa, unter dem Geschmack an frivolen Novellen, unter der Nachahmung der Alten, die von Frankreich ausging, die Gattung des Dramas als die einzig zeitgemäße ergriff und, ohne wie Göthe unentschieden hin und her zu schwanken, von der Gunst der Zeit seine Richtung und seinen Wettlauf bestimmen und von keinem Glanz atalantischer Äpfel sich seitab locken ließ. Die normale Gattung nennen wir das Drama für die neuere Zeit nicht allein darum, weil, wie wir früher sagten, für das Publikum, das keine Rhapsoden mehr kennt und sich mit dem bloßen Hören nicht mehr begnügt, ein erhöhter Sinnenreiz nöthig war, sondern ganz besonders darum, weil die Bühne der einzige Ort war, wo sich noch alle Stände um die Kunst versammelten, weil diese Gattung allein die Dichtung aus den gelehrten und aristokratischen Kreisen hinweg vor das ausgedehnteste Publicum rief, wo das Große besser gedeiht, weil sie die Poesie dem ganzen Volke wiedergab; dieß ist das entscheidende Kennzeichen der Zeitgemäßheit irgend

einer Sache. Dieß erkannt zu haben, ist ein Verdienst, das schon Hans Sachs und Lope de Vega vor und neben Shakespeare ansprechen können; dem Drama aber Gesetz und höheren Werth gegeben zu haben, ist seine eigene Größe. Die Zeit begünstigte ihn hierin auch noch von anderer Seite. Er traf in den glücklichen Moment, wo in England schon das Drama sich Geltung und Liebe verschafft hatte, wo die Theilnahme des Volkes am regsten war, und wo auf der andern Seite das Publikum noch nicht durch Sinnlichkeit verdorben und überreizt, die Oper noch nicht geboren war, die das Drama in Ausartung riß. Er nahm, was die Geister am lebhaftesten beschäftigte, in seine Hände und trieb es ausbildend zu einer Vollendung, hinter der nur Rückgang möglich war.

So von der Zeit begünstigt war das Drama, sagten wir vorhin, auch örtlich in England an der rechten Stelle, wo es wie eine bewaffnete Pallas fertig ins Leben springen konnte; der Vortheil der Concentration, den England aus den allgemeinen Verhältnissen der Zeiten damals zog, machte sich in einer merkwürdigen Weise auch für diesen Kunstzweig geltend. Frankreich und Italien hatten in der ritterlich epischen Dichtung ihre nationalen Dichtungskräfte erschöpft, Frankreich hatte den Stoff zu diesen Epen geliefert, Italien gab im 16. Jahrhunderte die ausgebildete Form hinzu. Bei dem Uebergang zum Drama angelangt, machte Italien nur schwache Versuche im 16. Jahrhundert, die römische Komödie zu erneuern;

Frankreich ſchuf eine künſtliche Tragödie den Spuren der Alten folgend, was Italien ſpäter nachahmte. Beide Lande haben ein volksthümliches Epos gehabt, das in Italien bis zur Herſtellung der alten Rhapſoden führte, aber kein volksmäßiges Drama von bedeutender Ausbildung. Spanien und England dagegen haben kein ſelbſtändiges Epos, ſondern nur aus Frankreich und Italien entlehnte ritterliche Romane. Ihre Romanzen und Balladen ſchloſſen ſich nicht in größere Epopöen zuſammen, ſie blieben vereinzelt und erſcheinen als die erſten rhapſodiſchen Anfänge des Dramas; in Spanien gaben ſie maſſenweiſe den Dramen ihren Stoff und ſelbſt ihre Färbung ab. In beiden Ländern bildete ſich eine volksthümliche Bühne zum Erſatz für das mangelnde Epos, wie ſie andere Völker der neueren Zeit nicht gehabt haben. Zwiſchen beiden Ländergruppen hielt Deutſchland die Mitte. Es hatte ein Volksepos, das aber unausgebildet blieb; es hatte ein Drama, das aber ſehr langſam, ruckweiſe, in Unterbrechungen, ohne örtliche und zeitliche Concentration ſich entwickelte und daher zu der glänzenden Blüthe des ſpaniſchen und engliſchen Theaters nicht gelangte. Das 16. Jahrhundert ſah einen gewiſſen Flor des Theaters in Nürnberg, das 17. in Schleſien, das 18. über ganz Deutſchland zerſtreut; die Geſtaltung der Bühne dehnt ſich hier über drei Jahrhunderte aus; in Spanien dagegen concentrirte ſich die volksthümliche Pflege des Schauſpiels auf Ein Jahrhundert, in England um

Shakespeare her sogar nur auf ein halbes! In Deutschland suchte es umirrend nach Pflegestätten und fand sie nicht; in Spanien ging es von den Provinzialstädten aus nach dem kleinen, erst spät zur Hauptstadt erkorenen Madrid, in England drängte es in die Eine große Hauptstadt zusammen, wo es den stählenden Kampf um seine Existenz zu kämpfen hatte, der seine höchsten Kräfte herausforderte. Urtheile man selbst, wie natürlich es war, daß England, wenn nicht die Geburtstätte des Dramas, doch die der dramatischen Nomotheſie werden konnte. War doch selbst dieß Beispiel der günstigen Concentration noch nicht das letzte! In Philosophie und Dichtung compromittirte in dieser glücklichen und ganzen Zeit wieder Alles gleichsam zu Gunsten zweier großer Geister, Shakespeare's und Bacon's, neben denen die Mitbewerber verschwanden, und die der Kunst und Wissenschaft die Gesetze geben konnten, an denen noch diese Jahrhunderte zu erfüllen haben. Wie die wiedergeborene Philosophie, in die sich bei uns in Deutschland im vorigen Jahrhundert zahllose Erben theilten, damals in England das Besitzthum eines Einzigen ward, so fand auch die Dichtung einen Universalerben, neben dem die Nachgeborenen mit Wenigem abgefunden wurden.

Wie wenig Shakespeare's Erscheinung auf einem so trefflich bereiteten Boden ein Wunder oder ein Zufall war, belegt eben die Seitenerscheinung eines Zeitgenossen wie Bacon. Fast läßt sich nichts von der allgemeinen Stel-

lung Shakespeare's zur mittelaltrigen Poesie sagen, was nicht auch von der Stellung des Restaurators Bacon zur mittelaltrigen Philosophie gälte. Beide haben sich nicht gekannt und nicht erwähnt, obwohl es Bacon dort sehr nahe lag, wo er sich über das Theater seiner Zeit erklärte. Es ist vorauszusetzen, daß Shakespeare Bacon nicht liebte, wenn er seine Schriften und sein Leben kannte, weder seine Ruhmredigkeit, die sich, ohne übrigens im Großen seiner Bescheidenheit Eintrag zu thun, im Kleinen gar sehr wiederholt, noch die Krittelei, die seine Kränklichkeit veranlassen mochte, noch die Engherzigkeit, mit der er die professionirte Schauspielkunst für infam erklärte, obgleich er billigte, daß die Alten das Schauspiel für eine Schule der Tugend ansahen, noch die theoretischen Vorschriften der Lebensklugheit, die er gab, noch endlich den praktischen Lebenslauf, den er zurücklegte. Vor seinem Geiste aber, wenn er ihn durchschaut hätte, hätte er sich beugen müssen. Denn ganz so wie Shakespeare ein Ausleger der geheimnißvollen Geschichte und menschlichen Natur war, war Bacon der Ausleger der todten Natur. Ganz so wie Shakespeare in Beurtheilung sittlicher Handlungen von Fall zu Fall ging, und nicht aus Einer Erfahrung eine Regel machte, so vermied Bacon in der Naturwissenschaft den Sprung von einer sittlichen Anschauung zu allgemeinen Grundsätzen; er nannte dieß tadelnd eine Anticipation der Natur, und dieß ist dasselbe, wie wenn Shakespeare die anticipirte Menschennatur den conventionellen Poesien

der Südländer überließ. In der scholastischen Wissenschaft des Mittelalters kam es, wie in der romantischen Ritterpoesie, auf Beifall an und nicht auf Wahrheit, und dem trat Shakespeare's Dichtung wie Bacon's Wissenschaft in Einem Geiste entgegen. Wie Shakespeare die einseitig verirrte Einbildungskraft mit Vernunft, mit Wirklichkeit und Natur ausglich, so rief Bacon die Philosophie von der einseitigen Verirrung des Verstandes zur Erfahrung zurück; beide verjüngten beide Zweige durch diesen erneuten Bund mit der Natur auf Einen Schlag; beide setzten Alles, mit Hintansetzung aller Nebenwege, auf diesen „Sieg des Wettlaufs der Kunst mit der Natur." Ganz so wie Bacon mit seiner neuen Wissenschaft nur der griechisch-römischen Naturkunde und dann der letzten Periode der Philosophie im westlichen Europa gegenüberlag, so Shakespeare's Drama der Plautinischen Komödie und dem Schauspiel seiner Zeit; zwischen beiden liegt eine große „Wüste der Zeit", die für die Bühne so unfruchtbar war wie für die Philosophie. Indem sie so zur Natur zurückriefen, war doch Bacon so wenig ein Empiriker im gewöhnlichen Verstande, wie Shakespeare ein Naturdichter; Bacon sah voraus, daß, wenn einst seine Empfehlung der Erfahrung durchdringen werde, große Gefahr für die Wissenschaft von dem andern Extreme entstehen werde, und so konnte Shakespeare in Bezug auf seine Dichtung schon zu seiner Zeit erfahren; Bacon drang daher auf das engste Bündniß zwischen Erfahrung

und Vernunft, wie Shakespeare das der Wirklichkeit und des Ideales abschloß. Indem sie so den Formalien der alten Kunst und Wissenschaft Lebewohl sagten, Shakespeare den Concepten und Tautophrasen, Bacon der Logik und den Syllogismen, so geschah es doch noch diesem zuweilen, daß er in die Spitzfindigkeit der alten Schule, und jenem, daß er in den gezwungenen Witz der Italiener zurückfiel. Bacon fühlte sich in dem, was sein eigenthümliches Verdienst war, ganz alleinstehend, und so konnte auch Shakespeare; jener in seiner aufgestellten Methode der Wissenschaft und der Andeutung ihrer Ausführung, dieser in seiner ausgeführten Dichtung und der Andeutung ihres neuen Gesetzes. Bacon auf seine Wegweisung zurückblickend sagte mit Stolz, daß seine Worte ein Jahrhundert verlangten zum Beweisen und mehrere zum Vollführen, und so hat es zwei Jahrhunderte gebraucht, um Shakespeare zu verstehen, vollführt aber ist in seinem Sinne nur Weniges wieder geworden. Und dabei gaben wir an, welche tiefe Bescheidenheit wieder Beide neben ihrem Selbstgefühle durchzog, so daß von beider Werken gelten mag, was Bacon gern anführte: daß das Reich Gottes nicht mit Gepränge komme. Beide erreichten diese Höhe durch den Einen Ausgangspunkt, daß Shakespeare die Million verachtete, und Bacon mit Phocion den Beifall der Menge scheute. Beide sind sich gleich in der ungemeinen Unbefangenheit, mit der sie Allem ausweichen, was einseitig ist; bei Bacon findet man schon Jugend-

übungen, worin er ſich beſtrebte, in ſcharfen Gegenſätzen eine Reihe von Dingen von zwei Seiten zu betrachten. Daher haben Beide den gleichen Haß gegen Sektirer und Partheien, Bacon gegen Sophiſten und Schulphiloſophen, Shakeſpeare gegen Puritaner und Religionseiferer. Beide ſind daher gleich frei von Vorurtheilen, von allem aſtrologiſchen Aberglauben an Träume und Vorbedeutungen. Von den alchymiſtiſchen Zauberkünſtlern in der Naturkunde ſagt Bacon, ſie verhielten ſich zu dem wahren Wiſſen, wie die Thaten des Amadis zu denen des Cäſar, und ſo verhält ſich Shakeſpeare's wahre Dichtung zu den phantaſtiſchen Romanen von Amadis ſelbſt. Ganz wie Bacon die Religion aus der Wiſſenſchaft wies, ſo Shakeſpeare aus der Kunſt; und wie ſich jener beklagte, daß die Lehrer der Religion gegen die Naturwiſſenſchaft Partei waren, ſo waren ſie es gegen die Bühne. Aus Bacon's Beiſpiel iſt es wohl klar, daß Shakeſpeare aus dem gleichen Grunde wie Er die Dinge der Religion unberührt ließ, und ſeinen weltlichen Weg in Dingen der Sittlichkeit ging; dieß iſt Beiden gleich übel ausgelegt worden, und Le Maiſtre hat Bacon's Unchriſtenthum bewieſen, wie Birch das des Shakeſpeare. Shakeſpeare hätte wohl auf das Alterthum und ſeine Kunſt ſo geringſchätzig heruntergeblickt, wie Bacon auf ſeine Philoſophie und Naturkunde, und Beide aus dem gleichen Grunde: ſie pochten auf das höhere Alter der Welt, auf die erweiterte Kunde von Himmel, Erde und Menſchen. Beide beugten ſich nicht vor Auto-

ritäten, und ein ähnliches Unrecht, wie Shakespeare vielleicht am Homer verübte, beging Bacon am Aristoteles. In Beiden wirkte die ähnliche Verbindung verschiedener Geisteskräfte; und wie Shakespeare in seinem Tiefsinn unwillkührlich philosophisch war, so überraschte Bacon nicht selten die Einbildungskraft des Dichters. Ganz so wie Bacon, obgleich er die Erkenntniß an sich für würdiger erklärte, als den Nutzen der Erfindungen, doch überall vielseitig und unbefangen auf den praktischen Nutzen der Philosophie drang, so suchte Shakespeare's Dichtung, so selbständig sein Kunstsinn war, überall den Bezug auf das sittliche Leben. Bacon selbst dachte darin gleich; er war sehr nahe dabei, die Geschichte für die beste Lehrerin der Politik, die Dichtung für die beste Sittenlehrerin zu erklären. Gleich tief waren Beide erregt von dem Bilde der waltenden Nemesis, die sie groß und gewaltig durch Geschichte und Leben schreiten sahen, wie sie die Mächtigsten und Glücklichsten als Opfer an ihren Altar schleppte, als die Beute ihrer inneren Natur und Geschickes. Beide in ihren sittlichen Systemen kamen, dem Aristoteles huldigend, dessen Ethik Shakespeare nach einer Stelle im Troilus gelesen haben konnte, auf Einerlei Ziel mit diesem: daß die Tugend zwischen dem Zuviel und Zuwenig in der richtigen Mitte gelegen sei. Shakespeare hätte in dieser Beziehung auch damit übereingestimmt, daß Bacon das Zuviel für das Laster der Jugend, das Zuwenig für das Laster des Alters erklärte, und daß er das Zuwe-

nig das Schlechtere nannte, weil dem Uebermaaße, wie dem Vogel, etwas von Geistesgröße und Verwandtschaft mit dem Himmel anhänge, während das Zuwenig wie ein Wurm an der Erde krieche. In diesen Sätzen liegt gleichsam die ganze Theorie von Shakespeare's Schauspielgattungen und von seiner Sittenlehre zugleich.

Wir machen von den letzten Sätzen aus den Uebergang zu wenigen Erörterungen über den sittlichen Geist in Shakespeare's Werken. Auch von dieser Seite sind so viele Ausstellungen gemacht worden, daß es fast noch paradoxer scheinen könnte, diesen Dichter zu einem sittlichen Führer, als ihn zu einem poetischen Gesetzgeber zu machen. Um ganz davon zu schweigen, wie man so oft auch in dieser Beziehung an herausgerissenen Ausdrücken und Reden strauchelte, so hat Johnson in möglichst hartem Vorwurfe unserem Dramatiker den Fehler vorgehalten, „dem am meisten Uebel in Büchern und Menschen zugeschrieben werden könnten": er habe die Tugend der Convenienz geopfert; er scheine zu schreiben ohne irgend eine moralische Absicht, er mache keine gerechte Vertheilung von Gut und Bös und führe seine Personen gleichgültig durch Recht und Unrecht. Auch dieß sind nicht etwa gänzlich veraltete Ansichten. Noch 1848 ist ein Buch über Shakespeare's Religion und Philosophie von Birch erschienen, das sich gegen „den deutschen Mysticismus" kehrt, der diesen Autor wie einen Glaubensartikel auf

richte, da er vielmehr „einstimmig gnadlos und glaubenlos“ genannt zu werden verdiene; ein Buch, in dem bewiesen werden soll, daß der Dichter an Freigeisterei, Atheismus und Profanirung der Schrift die Marlowe und Greene überboten und von Boccaz und Aehnlichen lucrezische Frivolität und Religionsspötterei erlernt habe. Mit trockenen Worten wird hier der Dichter für die Reden seiner Charaktere verantwortlich gemacht. Weil Aaron Gott und Autolycus die Unsterblichkeit leugnet, leugnet sie auch Shakespeare; weil Heinrich V. Christus Worte: Ich kenne dich nicht! an Falstaff richtet, ist Shakespeare ein Gotteslästerer; und wenn Timon in seinem wahnsinnigen Menschenhasse ausruft: Verschont den Säugling nicht, nehmt ihn für einen Bastard —! so hat Shakespeare auf Herodes' Kindermord angespielt und Christus einen Bastard genannt! Wir haben die Wahl, ob die Dummheit oder die Perfidie des pfäffischen Eifers dieß Buch geschrieben, das für die puritanischen Zeiten zu arg wäre; denn hier ist mehr als Gosson und seines Gleichen.

Eine Blindheit wie diese richtet sich selbst. Auch führen wir diese Aussprüche nicht an, um sie abzuwehren, sondern um das Gewicht des Zeugnisses desto fühlbarer zu machen, das selbst diese Eiferer trotz ihrer Verblendung für den sittlichen Geist in Shakespeare's Werken ablegen mußten. Selbst dieser Birch kann nicht umhin zu bekennen, daß unserem Dichter ein tiefes Wohlwollen und jene natürliche Liebe inne wohne, die in dem gesunden Men-

schen die anderen Leidenschaften überwiegt; daß er eben so in seinen Charakteren unzählige Male diese natürliche Güte des menschlichen Herzens im Gegensatze zu der natürlichen Sünde hervorhebe; daß er auf Natur und Vernunft ein sittliches System baue, das unabhängig von religiösen Betrachtungen sei, weil er die Gesetze der Sittlichkeit hinlänglich deutlich auf die Tafel des menschlichen Herzens geschrieben glaubte. Und ebenso gab auch Johnson zu, daß aus Shakespeare ein System von geselligen Pflichten ausgehoben werden könne; nur meinte er, daß seine Grundsätze ihm nur so gelegentlich entfielen. Hätte er dieß gewissenhaft untersucht, so würde es ihm, gerade in sittlicher Beziehung noch eher als in ästhetischer, wie dem Alcibiades ergangen sein, der, da er über die häßliche Außenseite seines Sokrates durchgedrungen war und den Schleier von seinem Inneren hob, eine Fülle von ungeahnter Schönheit entdeckte.

Es ist wahr, Shakespeare geht nie darauf aus, ausdrücklich und in gerader Vorschrift Sitte zu predigen. Er thut es höchstens mittelbar aus dem Munde der unbefangeneren, mehr zuschauenden als mithandelnden Personen in seinen Stücken. Und auch dieß nur im Trauerspiele, wo blendende Leidenschaften zwischen Tugend und Laster schillern und wo es dem Misverstande vorzubeugen galt; im Lustspiele, wo er mehr ab- als anzuspannen suchte, wäre es der Kunstabsicht schädlich gewesen, dem Bilde der Thorheit, das an sich schon lächerlich dargestellt ist, noch

harte Strafpredigten zuzufügen. Wenn Shakespeare so, die Worte Johnson's wörtlich verstanden, ohne moralische Absicht zu schreiben *scheint*, so ist dieser Schein der Triumph seiner Kunst. Denn die Kunst soll nicht in gerader Belehrung die sittliche Wahrheit verkünden, sondern in lebendig wirkenden Triebfedern, durch Veranschaulichung und Beispiele. Diese Erregung der Herzen ist weit mehr als die kalte Sprache zum Kopfe geeignet, uns zu lehren, am Rechten Lust und Unlust zu haben, und die ächte Selbstliebe in uns auszubilden, die das Gute und Schöne wie ein Eigenthum zu besitzen strebt. Kein unwirksamerer Zweig existirt in aller Literatur, als die Sittenlehre; es müßten denn die dramatischen Moralitäten sein, zu deren frostigen Mängeln die Dichtung jedesmal herabsinken wird, sobald sie sich die gerade moralische Lehre zum Zwecke setzt und sich zum Mittel herabwürdigt. Denn dann liegt es nahe, daß alle Handlung, das eigentliche Object der Kunst, verschwindet und daß man in allen Charakteren und Reden Muster und Züge der Sittlichkeit verlangt, wie es die Birch wollen, die den Untergang der Mysterien und Moralitäten unter Shakespeare's weltlicher Kunst bedauern! *Diese Methode* der Sittlichkeit lag außer Shakespeare's Zwecken; *die Sittlichkeit* aber war ihm so sehr Zweck wie die Dichtung selber. Hätte man ihm die neuen Theorien genannt, die die Dichtung von der Moral ganz emancipiren wollen, er hätte sie nicht verstanden, weil *seine* Dichtung den Inhalt des

handelnden Lebens darstellen sollte, weil dieser Inhalt ganz sittlicher Natur, die Sittlichkeit mithin von ächter Dichtung ganz untrennbar ist. Hätte man ihm die südliche Dichtungsmanier gezeigt, die nach formalen und äußerlichen Schönheiten strebte, so hätte er sich, wie er selbst in seinen beschreibenden Gedichten schon unwillkührlich that, von dieser liebenswürdigen Fläche abgekehrt. Würde man ihm die neueren Poesien „der Verzweiflung" hinhalten, wo das Laster seine Triumphe feiert, so würde er sie mit ästhetischem wie mit sittlichem Abscheu von sich weisen. Er, der das Böse vorzugsweise das Häßliche und „Tugend Schönheit" nannte. Shakespeare's Dichtung ist sittlich, sein poetischer Drang mit seinem ethischen Gefühle untrennbar verwachsen darum, weil er das Leben als Ganzes nahm und selbst ein ganzer Mensch war, in dem die sittlichen, ästhetischen und intellectuellen Eigenschaften noch von keiner speculativen Scheidekunst getrennt waren; und seine Kunst ist darum so groß, weil sie von diesem ganzen, auch dem sittlichen Inhalt des Lebens mehr in sich aufgenommen hat, als irgend eine andere, selbst die antike nicht ausgenommen. Die Dichtung durch diesen Kitt des Sittlichen mit dem Leben zu verknüpfen, die äußere Schönheit sogar der höheren Sittlichkeit zu opfern, wo dem Leben der Spiegel vorzuhalten war, dem Körper der Zeit in diesem Spiegel nicht ein ästhetisches Schmeichelbild, sondern ein sittliches Bild der ungeschminkten Wahrheit zu zeigen, dieß ist überall der ausdrückliche

Zweck von Shakespeare's Dichtung; und ihm folgte er mit so tiefem Ernste, daß darin der Grund liegen muß, warum seine Dichtung ganz anders wirkte, als die unserer Schiller und Göthe, die weit mehr zum Dichten und immer wieder Dichten anregte, als zum freudigen Ergreifen der Welt.

Das Verhältniß von Shakespeare's Dichtung zur Sittlichkeit und zur sittlichen Wirkung auf den Menschen ist das vollkommenste; von Aristoteles bis auf Schiller ist in dieser Beziehung an die Dichtung nichts höheres gefordert worden, als was Shakespeare leistete. Wenn Bacon eine Wissenschaft der menschlichen Leidenschaft vermißte, so fand er ganz richtig, daß die Geschichtschreiber und Dichter diese Wissenschaft ersetzten, und wohl hätte er bei seinem Nachbar Shakespeare vor Allem nach dieser Wissenschaft forschen dürfen: denn so wie die seine hat keine andere Dichtung die Zähmung der Leidenschaft in mahnenden und warnenden Beispielen als das Ziel menschlicher Sittigung gelehrt. Wollte sie nicht ihre eigene Wirkung auf dieses Ziel hin lähmen, so durfte sie nicht explicite Moral lehren; denn auf die menschliche Leidenschaft Einfluß zu üben, dazu thut die bloße Erkenntniß von Gut und Böse wenig. Ein edler Trieb wirkt mehr auf die Veredelung des Menschen, als hundert gute Lehren, und die schlechte Leidenschaft wird am besten durch Erregung einer besseren bekämpft. Wenn das höchst wünschenswerthe Ziel sittlicher Ausbildung des Menschen das ist, daß in

uns Trieb und Leidenschaft nicht der blinden Nöthigung der Natur überlassen, aber auch nicht der harten Vorschrift des kategorischen Imperativs geopfert werden, daß der schroffe Gegensatz zwischen einer eisernen Pflicht um der Pflicht willen und zwischen den holden Antrieben der Natur sich löse, daß der Unterdrückung der Sinne unter übertriebener Geistesherrschaft und dem Verlust der inneren Freiheit unter der blinden Herrschaft des Triebes gleichmäßig gesteuert, daß die Leidenschaft durch Vernunft ermäßigt, das erkannte Vernünftige dagegen zum Triebe gesteigert werde, damit die Kraft der Leidenschaft nicht unbenutzt, aber unschädlich bleibe, daß also der Mensch die Totalität erlange, in welcher Vernunft und Leidenschaft, Sinn und Geist im geordneten inneren Staate der Seele zu einerlei verbundener, nicht streitiger Wirksamkeit vereinigt sind, dann wird die Dichtung immer die wirksamste Wegweiserin zu diesem Ziele sein; denn der gerade „Ernst der Grundsätze scheucht den Menschen, den er im Spiele erträgt", darum mahnte Schiller den Dichter, den Menschen hier zu ergreifen. Soll die Kunst diesen Zweck erreichen, so kommt es nicht darauf an, daß in den Charakteren diese ideale Verbindung jener Kräfte, die uns gewöhnlich feindlich theilen, sich fertig darstelle, sondern nur darauf, daß in dem Gange und Ausgange der dargestellten Handlungen diese Ausgleichung immer als das heilsame Ziel menschlicher Strebungen heraustrete; mit anderen Worten, daß der Dichter im Hintergrunde seines Werkes diese Ver-

söhnung in sich selber trage. Von keinem Dichter kann vielleicht dieß große Wort mit solcher Gewißheit ausgesagt werden, wie von Shakespeare. Er kämpfte wie Göthe für die Natur, für die natürlichen Verhältnisse des Gemüths gegen Ehrbarkeitspedantismus und puritanische Sittenstrenge und Geistesverirrung; er kämpfte aber auch wie Schiller für die Freiheit des Geistes, für Maas und Zucht gegen den allgemeinen Feind der Menschen, das Unmaas der Leidenschaft; er hat nirgends die Helden einer übermenschlichen Pflichterfüllung dargestellt wie Schiller, aber auch nirgends mit dem Kitzel sittlichen Muthwillens auf die Sinnlichkeit und den Leichtsinn der Menschen speculirt. Kein Mann hat die menschliche Leidenschaft so gekannt, so scheinbar ohne Mittel und Mühe dargestellt, so in dem Zuschauer zu wecken und zu steuern gewußt, so durch die Meisterung der dargestellten Leidenschaft sie im Leben zu meistern gelehrt. Eine starke Leidenschaft glücklich zu schildern, dazu gehört Erfahrung und Kenntniß des Geschilderten. Mit diesem Besitze aber die überlegene Fassung und das innere Gleichgewicht zu verbinden, das sich in der Schilderung von realen Einflüssen frei erhält, dieß ist allein schon das Zeichen eines ideellen und zur Dichtung geschaffenen Geistes. Nie wird man bei Shakespeare finden, daß ihm die Hand von dem Affecte bewegt ist, von dem er schreibt, was so vielen neueren Dichtern geschieht, die nur das Produkt ihrer eigenen Leidenschaften sind. Und wenn er die wildesten Rosse der

Leidenschaften entfesselt, so ist es ein erhaben schöner Anblick, wie nicht Er von ihnen fortgerissen dahi nfährt, sondern wie er, Zucht und Abstamm kennend, sie in dem Joch seines Kunstwagens meistert, die Zügellosen durch Ruf und Geißel noch wilder macht, und sie gleichwohl mit einem Winke zu zähmen und lenken versteht. Er ist nie Icarus mit dem, dem er die Flügel schmiedet; er ist nie Phaethon mit dem, dem er die Rosse leiht, sondern Phöbus in Liebe zu seinen ausschweifenden Kindern, und Jupiter in Strafe.

Mit dieser Eigenschaft der vollendeten Gemüthsfassung ist unser Dichter nie zu dem Fehler selbst großer neuerer Dichter verirrt, weder der Leidenschaft noch der Schwäche Reize zu leihen, die uns bestricken und auf sittliche Abwege leiten könnten; er war vielmehr ganz dafür geschaffen, wie er darauf gestellt war, nach Aristoteles' Vorschrift mit seinen Dramen auf die Reinigung der Leidenschaft hinzuwirken. Nach Aristoteles' bekannter Lehre soll die Handlung der Tragödie der Art sein, daß sie Furcht und Mitleid errege und dadurch diese und ähnliche Gemüthsbewegungen reinige. Dieser Vorschrift hat Shakespeare in einer feinen, von aller Trivialität ganz entfernten Weise genügt, die nie zu überbieten sein wird. Er hätte sich verbeten, daß man das dichterische Bekämpfen der Leidenschaft und die Furchterregung der Tragödie, wie Bacon that, mit der Anwendung von Lohn und Strafe im Staat vergleiche; in dieser plumpen Art hat er es

nirgends darauf angelegt, die Furcht des Zuschauers und seinen Abscheu vor dem Uebermaaße der Leidenschaft wesentlich durch eine Betonung der äußeren Unfälle, die sie nach sich zieht, zu erregen; die edlere Furcht, auf die Er hinarbeitet, stellt sich lange vor dem Ausgange, schon über dem schwindelnden Gange der nachwandelnden Leidenschaft, über der gegenständlich gemachten Entfaltung der blind gesteigerten Mächte in uns ein; diese Spannung der Befürchtung soll die Fühlbarkeit, die zarte Empfindlichkeit für die Wahl des Richtwegs in uns erhöhen; wir sollen als Zuschauer bei dem Spiele lernen, den Beginn des Fehlwegs rascher, reizbarer zu bemerken, um im eigenen Spiele vorsichtiger zu gehen; die Uhr der vor uns ablaufenden Leidenschaft soll zugleich der Wecker sein für die Wachsamkeit unserer eigenen Seele. Und so ist, wo der Dichter unser Mitleid anspricht, nicht blos eine Regung der weichen Rührung und des Mitgefühls mit denen bezweckt, die unter der Strafe der selbstgeschaffenen Geschicke leiden; es soll sich vielmehr mit der Furcht vor dem gefährlichen Laufe der Leidenschaft zugleich das Mitgefühl mit dem Kühnen, dem Großartigen, dem Achtung gebietenden in diesem Laufe verbinden, mit dem, was Bacon in dem kraftvollen Schwunge der Leidenschaft Verwandtes mit dem Himmel entdeckte. Daß nun durch diese Erregung von Furcht und Mitleid in der That auf die Reinigung der Leidenschaft gewirkt werde, ist wohl unbestreitbar. Die Gegenständlichkeit, mit der uns im Schauspiele

das Bild der menschlichen Leidenschaft gegenüber gestellt, die in uns schlummernden dunklen Gewalten uns zur Anschauung gebracht und dadurch vorstellig, lebendig gemacht und aufgeklärt werden, muß nothwendig eine Erhöhung unseres Bewußtseins wie unseres Selbstgefühls bewirken, womit eine Erhebung und Reinigung der Seele nothwendig verbunden sein wird, falls wir überhaupt noch für Eindrücke so edler Art empfänglich sind. Sehe man ein Shakespeare'sches Drama irgend erträglich aufgeführt, und es wird auf jeden Unverdorbenen diese höchsten Eindrücke eines Kunstwerkes machen, die jene Aristotelische Forderung bezweckt, und die Schiller in deren Verfolge so vortrefflich entwickelt hat; es versetzt uns in den Mittelzustand zwischen Thun und Leiden, wo wir, ungenöthigt, doch auf beide Art thätig sind; wo wir die Freiheit behalten, uns selbst zu bestimmen, wie wir wollen, wo wir nicht wie bei Sinnesgenüssen abgespannt, nicht wie bei Geistesgenüssen angespannt sind, sondern uns unserer Kräfte ganz Meister fühlen und zu jedem Werke gleich geschickt davon gehen können, in einem hohen Gleichmuth des Geistes. In dieser Stimmung wird uns jedes reifere Drama Shakespeare's entlassen, und die stärksten seiner Werke die stärksten Menschen am meisten. Von der Warte seiner Kunst herab sieht sich das Leben leichter und bezwingbarer an; und wenn die große Wahrheit seiner Schilderungen uns die wirkliche Welt nicht in poetischer Sonnenheitere, sondern von Wolken vielfach überzogen

zeigt, ſo hat uns der Dichter doch den Standpunkt und die Mittel gegeben, ſelbſt in dieſen ſtürmiſchen Elementen des Lebens neue Schönheiten und Reize zu finden.

Wenn dieſe ſittliche Wirkungskraft in Shakeſpeare's Dichtungen gelegen iſt, wenn ſie ſo mit Sittlichkeit getränkt ſind, daß eine Art Syſtem von Lebensweisheit daraus zu ziehen iſt, ſo fragt es ſich: wie läßt ſich unter den zahlloſen, ſich endlos widerſprechenden charakteriſtiſchen Aeußerungen ſeiner Figuren ſeine eigene Meinung mit Sicherheit herausfinden?

Man könnte ſagen, daß die Meinungen, die am häufigſten in dem Munde ſeiner reineren Charaktere und bei den meiſten Gelegenheiten wiederkehren, auf das Grundſyſtem der Denkart des Dichters hinweiſen, und weil ſie in ſeinem Geiſte ſo ſehr vorherrſchen, am meiſten ſein eigen ſein müßten. Allein damit würde man nicht weit genug gelangen; es iſt ſchon ſchwer, ſeinen bedeutenderen Charakteren ihrer Zuſammengeſetztheit wegen auf den Grund zu kommen, viel ſchwerer ihm ſelbſt, der gleichſam wieder aus allen dieſen Charakteren zuſammengeſetzt iſt. Wichtiger iſt, daß man auf die ideellen Charaktere achtet, die Shakeſpeare in der Mitte zwiſchen den ſtarken tragiſchen und den ſchwachen komiſchen Geſtalten ſeiner Stücke gehalten hat; und die Fingerzeige, die wir über jene Heinrich, Poſthumus, Orlando und Aehnliche gegeben haben, dürfen uns für dieſe Unterſuchung nicht verloren gehen. Der Hauptweg aber iſt die Betrachtung der dramatiſchen

Gattungen und ihr Verhältniß zu einander, und dann die sittliche Gerechtigkeit, die sich in der Entwickelung der Handlungen darstellt. Wir haben in Shakespeare nicht einen Lehrer vor uns, der uns die Räthsel der Welt platt zu lösen eilte, sondern die Welt selber mit ihren Räthseln spielt vor uns; aber der Zufall ist ihr abgestreift, die Triebfedern der Handlungen und der Nothwendigkeit der Schicksale, die sich daraus entwickeln, sind vor uns aufgedeckt; auf diesen offengelegten Mechanismus muß man lauschen; ihm nachdenkend lernt man die Meinung des ordnenden Meisters verstehen.

Die Alten, die in ihrer Tragödie nur die Heroenwelt, in der Komödie die Wirklichkeit und Gegenwart darstellten, sind durch diesen Gegensatz zu einer sehr reinen Scheidung der dramatischen Gattungen gelangt. Ihre Tragödie kennt keinerlei komische Bestandtheile. Die Ausscheidung des Ernsten in der Komödie dagegen zeigte sich schon unthunlicher, weil die Kunst der Erhebung aus dem Niederen überall bedürftig ist. Schon bei Aristophanes hebt sich eine erhabene Lyrik und der feierliche Ernst politischer Lehre von der komischen Handlung ab; die Menander'sche Komödie aber verschmolz zuerst die heitere und ernste Bewegung des Lebens. Sie wurde in ihrem Durchgange durch Terenz und Plautus die Erzieherin des neueren Dramas. Denn dieses entwickelte sich in Wahrheit mehr aus der burlesken Volkskomödie, als aus den My-

sterien, und sie auszubilden half überall das plautinische Lustspiel mit. Das Trauerspiel und seine Ausbildung folgte chronologisch der Komödie erst nach; es bildete sich also von dem Boden der Komödie, dem wirklichen Leben, herauf, nicht wie im Alterthum einem heroischen Epos zur Seite. Das wirkliche Leben mit all seinen Wechseln zwischen Gut und Bös, zwischen Freud und Leid und Scherz und Ernst ging in das Drama jeder Gattung ein; die Benennungen verwirrten sich; in Spanien hieß Alles gleichmäßig Komödie; in England war die Unterscheidung von Tragödie, Komödie und Historie gebräuchlich, je nachdem der Ausgang gut oder schlecht, die Geschichte wahr oder erfunden war. Shakespeare mußte bald erkannt haben, daß dieß keine kunstmäßigen und wesenhaften Unterscheidungen waren; er persiflirte das Kennzeichen des Ausgangs in verlorner Liebesmühe, und durch seinen Polonius zugleich die Versuche, die Gattungen nach den Stoffen zu bestimmen. Seine Ansicht schien zu sein, daß jeder Stoff seine eigene Form verlange, und jedes Stück bildet insofern bei ihm eine eigene Gattung; daher kommt es, daß er so oft die Scheidelinie von Lustspiel, Pastoral, Maske und Historie verschliffen hat. Indem er so das Leben allein zum Führer nahm, jedem Fall sein eignes Recht und Gesetz gab, die Sache selbst den Gang, die Form und die Stimmung vorschreiben ließ, stieß er in den Sachen überall auf den Einen durchgreifenden Unterschied zwischen dem üppigen und dem verkümmerten Wuchs der

Leidenschaft und handelnden Kraft im Menschen, und dieß führte ihn zu der allgemeinen Festhaltung des Begriffs von Komödie und Tragödie. Zwischen beiden aber ließ er die Mittelgattung des Schauspiels zu, eine Spielart des Dramas, die jede Zeit und jedes Volk gekannt, aber nur unsere Sprache mit einer bestimmten Benennung unterschieden hat. In diesen Hauptgattungen mischte er den Ton je nach dem Bedürfnisse; und dieß Verfahren selbst war ein Bedürfniß, das aus den Gesetzen seiner Kunst mit Nothwendigkeit folgte. Denn wenn sittliche Ideen die leitenden Gesichtspunkte des Dramas sein sollten, die durch Charaktere und ihre Gegensätze allein versinnlicht werden konnten, so lag es nahe, daß eben diese Gegensätze in der Tragödie zu komischen, in der Komödie zu tragischen Bestandtheilen überleiteten. Shakespeare ließ diese Mischung von Scherz und Ernst auch zu in Folge seiner rein menschlichen Natur, die an Allem gleichmäßigen Theil hatte und die in der möglichsten Mannichfaltigkeit, und gerade im Ausscheiden des einseitig Begränzten, das Vollendete sah. Er ließ diese Mischung zu auch in Folge seiner ächt germanischen Natur: denn unser Volksstamm hat nicht oft, wie die Alten und die Südländer, den scharfen Wechsel geliebt, in der scenischen Darstellung auf tragische Erschütterungen die Abspannung der Burleske, des Satyrspiels, folgen zu lassen; wir mögen nicht dieß Verwischen Eines grellen Eindrucks mit dem andern, sondern mehr das Ineinanderschmelzen der Stimmungen. Dabei kam

es nur darauf an, daß wirklich dieser Wechsel der Mittel, der Wirkungen und Stimmungen verschmolzen war und daß nicht übelangebrachte Mistöne den Wohlklang des Dramas störten. In dieser Hinsicht hat schon Johnson das Verfahren unseres Dichters mit Geist und Geschick gerechtfertigt. Er begegnete dem Einwurf gegen diese Mischung, daß der Handlung durch die Unterbrechung der Leidenschaft die Macht zu bewegen geraubt werde, einfach dadurch, daß er sich auf die alltägliche Erfahrung berief, die es beweise, wie grundlos dieser Einwurf sei. Ungeschickte Schauspieler können allerdings die Todtengräber im Hamlet und den Narren im Lear misbrauchen, um den tragischen Eindruck zu zerstören. Die Einsichtigen werden dagegen köstlichen Vortheil von diesen Rollen ziehen, den Eindruck des Grausens zu mildern, und die Disharmonie des komischen Gegensatzes in wohlthuende Accorde aufzulösen. Wir haben im Einzelnen nachgewiesen, worin der Grund liegt, daß die komischen Figuren und Nebenhandlungen im ernsten Drama, und umgekehrt, bei Shakespeare nirgends etwas Störendes und Unharmonisches haben: weil sie stets in einer genauen Beziehung zu dem Gedanken des Stücks stehen, weil sie als Gegensätze oder Nebenschößlinge der herrschenden Leidenschaft dargestellt sind, weil sie zur Schattirung des Hauptgemäldes, als Folie, als Widerspiel, als verzerrtes Spiegelbild dienen. Diesen Gebrauch überkam Shakespeare aus den ersten, volksthümlichsten und bewußtlosesten Anfängen der Komödie. Schon

in ihren roheſten Erſtlingen hatte die Volkskomödie in einem glücklichen Inſtinkte dem Narren hier und da die Rolle des komiſchen Chores zugetheilt. So iſt im ſpaniſchen Drama die Parodirung der Haupthandlung ganz ſtehend; und der Grazioſo hat dort überall die Gabe und die Aufgabe, das, was die Hauptcharaktere in leidenſchaftlicher Erregung nicht ſehen, hören und fühlen, in ſeiner Einfalt wie Shakeſpeare's Clowns unbefangen zu durchſchauen. Niemand, der dieß weiß, wird daher in unſerer Auslegung dieſer komiſchen Nebenhandlungen bei Shakeſpeare etwas Auffallendes und Hineingelegtes finden. Uebrigens erinnern wir noch, daß in dem Gebrauche dieſer Miſchung bei Shakeſpeare überall das tactvollſte Maas gehalten iſt. Im Trauerſpiele und in der tragiſchen Hiſtorie hat Shakeſpeare nie komiſche Seitenhandlungen angebracht, ſondern nur einzelne Figuren in vorübergehenden Scenen, und auch dieſe je ſpäter deſto weniger; die burlesken Parodien ernſter Handlungen ſtehen nur im Luſtſpiele; die Miſchung von tragiſchen und komiſchen Situationen aber nur im Schauſpiele, und in ſolchen Luſtſpielen, die nahe an den Ernſt des Schauſpiels gränzen.

Wir haben ſchon früher (3, p. 90.) gezeigt, wie einfach die Eintheilung von Shakeſpeare's Schauſpielgattungen ſei und wie ſie zugleich zu ſeiner Grundanſicht über die ſittlichen Dinge führe. Wir ſagten dort, der Dichter ſehe den Menſchen auf ſeiner Höhe, wo er zu dem Gleichgewicht der Natur gelangt, auf welchem ſich das edle Selbſt-

gefühl des Menschen von seinem Werthe und seiner Bestimmung aufbaut, die ächte Selbstliebe, welche die Wurzel alles Guten ist. Solche Erscheinungen, bemerken wir, führe er in Schauspielen vor, die den ernsten Gang der Tragödie und den heitern Ausgang der Komödie haben. Diese Gattung kannte schon Aristoteles. Er sprach von ihr verächtlich, wie auch wir noch heute zu thun pflegen, weil sie in der That sehr oft durch die allzugerade und gutmüthige Gerechtigkeit, mit der sie den Guten zu Glück, den Bösen zu Schaden führt, auf die Schwäche der Schwachen speculirt, denen zu Liebe man auch Shakespeare's Romeo in ein Schauspiel verwandelt hat. Aristoteles und Shakespeare haben für diese Gattung keinen Namen; jener nennt es Tragödie und bezeichnet es als der Tendenz nach dem Lustspiel angehörig; dieser nennt es Komödie, aber Charakter und Zuschnitt sind tragisch und die Katastrophe droht tragisch zu werden. Der Sturm, der Kaufmann, Heinrich IV. und V., Cymbeline, Maas für Maas gehören ganz hierhin und eine Reihe von Lustspielen in ihren ernsten Theilen, wo nicht tragische Begebenheiten und Charaktere tragisch, nicht lächerliche lächerlich, sondern ernste ernst ausgehen. Es ist allerdings nicht, wie Aristoteles bemerkte, das der Tragödie oder Komödie eigenthümliche Vergnügen, auf das diese Gattung abzweckt; dieß hindert aber nicht, daß uns das Schauspiel als eine Mittelgattung gelte, deren Berechtigung in keiner Weise abzuleugnen ist. Wer wollte auch Göthe's Iphigenie, Schiller's

Tell, die Orestiaden oder den Cymbeline nicht für die ebenbürtigsten Kunstwerke ansehen? Diese Gattung ist allerdings leichter als die anderen der Entartung ausgesetzt, aber auch dieß kann nicht gegen ihre Zulässigkeit sprechen. Die Gegenstände nehmen hier durch die gerade Austheilung der Gerechtigkeit leicht etwas zu grelle Gegensätze von Gut und Bös in sich auf; das Schauspiel ist die Gattung, in die sich die bürgerliche Misere am liebsten eingenistet hat; es schlägt leicht in das Rührspiel um, in dem der Unschuldige leidet ohne den Widerhalt geistiger Kraft, oder stellt Tugendbilder der Unfehlbarkeit auf, in denen wir eine Pflichtmäßigkeit des Handelns bemerken, die aus Empfindungslosigkeit zu stammen scheint. Aber diese Fehler und Plattheiten sind darum in dieser Gattung nicht nothwendig; Shakespeare wenigstens ist ihnen gänzlich fremd geblieben. Er hat seine Heinrich und Posthumus nicht in eine solche reine moralische Luft gestellt, in der wir Anderen nicht zu athmen vermöchten, nicht auf eine Höhe, deren Abstand uns entmuthigte; er hat uns ihre sittliche Natur im Kampfe, in Siegen und Niederlagen geschildert, so daß ihre Schwäche sie uns nahe rückt, ihre Stärke uns zu ihnen hinauf reißt; sie zeigen uns nicht allein, wie die tragischen Charaktere, daß Rechthandeln möglich sei, sondern daß auch recht gehandelt werde. Zwischen die verirrten Naturen der Tragödie und Komödie tritt hier eine mittlere Menschheit ein, Charaktere aus der tragischen Sphäre, mit starken Leidenschaf-

ten, aber mit der inneren Faſſung begabt, die die harten Colliſionen der Tragödie abſchleift, die der Leidenſchaft nicht gewonnenes Spiel gibt, die die inneren und äußeren Irrungen überwindet und das drohende Schickſal entwaffnet. Es iſt ungemein ſinnreich, wie Shakeſpeare die Menſchen dieſes Schlags, ſeinen Heinrich mit der Gottheit im Bunde, ſeinen Poſthumus im Schutze der Götter gezeigt, wie er es im geringſten Falle ſo geordnet hat, daß die rettende Hand eines Genius über ihnen wacht, wie Portia über Antonio, der Herzog über Angelo, Helene über Bertram; ſie tragen in ſich die Anlage, einen ſolchen hellblickenden Schutzengel zum Freunde zu gewinnen, während die tragiſchen Charaktere von Gott und Menſchen und ſich ſelbſt verlaſſen werden. Nannten wir die Aufgabe der Kunſt, auf jene Klarheit und Harmonie des Weſens, die richtige Begränzung der Haupttriebe im Menſchen hinzuleiten, ſo thun dieß die Gattungen der Tragödie und Komödie aus der Schilderung des Gegentheiles mehr negativ, das Schauſpiel mehr poſitiv; und man ſieht nicht, warum dieß nicht eben ſo ſtatthaft ſein ſollte? Dabei kommt nur Alles darauf an, daß dieſe Gattung, wenn ſie niedere Charakterformen gebraucht, dem Luſtſpiel, wenn höhere Naturen, dem Trauerſpiele ſich näher ſtelle. Dieſe Unterſcheidungslinie hat Shakeſpeare mit untadelhafter Feinheit und Sicherheit behauptet.

In den tragiſchen Charakteren dagegen wird jenes glückliche Gleichgewicht der menſchlichen Natur und ihrer

Grundtriebe gestört und aufgehoben; die richtige Selbstliebe des Menschen steigert sich zu Selbstsucht, zu Ehrgeiz und all jenen überstürzten Leidenschaften, die zu unseligem Ende führen. Wo die Tragödie ihren Zweck am sichersten ergriffen hat, hat sie immer solch eine überhobene Menschheit geschildert, die sich in freigeistigem Trotze gegen die Mächte des Himmels aufwirft, das Vertrauen auf menschliches Vermögen überspannt, sich in der schrecklichen Folgerichtigkeit der Leidenschaft zu Nichtachtung göttlicher und menschlicher Gesetze fortreißen läßt, für ihre Anmaßungen in der Gesellschaft mehr Raum fordert als mit dem Rechte der Anderen verträglich ist und daher an natürlichen Gegenwirkungen anstößt und scheitert, mit der inneren Natur ihr äußeres Schicksal bereitend. Diese titanischen Naturen sind in den heroischen Zeitaltern der Welt, jenseits der staatlichen Cultur, am heimischsten, dorthin verlegte daher auch Shakespeare seine tragischsten Stücke; seine übrigen Tragödien spielen fast alle in Zeiten von Bürgerkriegen, wo wenigstens für den Moment die gesellschaftlichen Schranken gelockert sind und die ursprüngliche Kraft und Unmittelbarkeit der Leidenschaft freieren Spielraum erhält. Auch in dem Alterthum sind die mächtigsten tragischen Charaktere solche, die gleichsam für das menschliche Maas zu groß gewachsen sind und der Götter Eifersucht reizen. Doch sind dort die Fälle nicht selten, wo der tragische Held die Schranken des Sittlichen nicht eigentlich überschreitet, wo die Katastrophe durch Verwickelung von Ereignissen

entſteht und die Handlung wie eine Intrigue des Schickſals gewebt iſt, wo ſich in den Menſchen, im Kampfe gleich großer, vaterländiſcher und ſittlicher Pflichten, gleich berechtigte Momente ſtreiten. Eine Handlung dieſer Art hat Shakeſpeare nur in dem Einen Cäſar geſchildert; ſie ſind höchſt feſſelnd, aber in der Natur der Dinge ſo ſelten, wie in der Gruppe von Shakeſpeare's Stücken. Der viel gewöhnlichere Grund tragiſcher Erlebniſſe iſt, wie bei ihm, in des Menſchen eigener Bruſt zu ſuchen. Die Entzweiung und der Kampf der böſen und guten Natur, der blinde Zug der Leidenſchaft und die ſtarre Conſequenz des von ihr geſpornten Willens iſt die bewegende Kraft in den Trauerſpielen unſers Dichters und in denen des wirklichen Lebens ſelbſt. Gerade von dieſer Seite feſſelte die Tragödie unſeren Schiller am meiſten: weil ſie die Schilderung dieſes inneren Kampfes der Vernunft mit des Menſchen ſinnlichem Theile darſtellt, in dem wir allein zum Bewußtſein unſerer moraliſchen Natur gelangen. In allen Shakeſpeare'ſchen Tragödien iſt der Gegenſtand immer der Umſchlag einer mehr oder weniger edlen Natur unter dem Uebergewicht einer großen Leidenſchaft; die Folgen der Ueberſchreitungen treffen dann den Helden mit Leiden und Unglück, und in dieſem Pathos erhebt ſich die gegenwirkende beſſere Natur, zu ſpät, um das Verderben noch abzuwenden, nicht zu ſpät, um nicht durch eine Läuterung des Weſens zu verſöhnen; oft auch ſo, daß eine geiſtige Kraft in dem tragiſchen Charakter ſich nicht gegen, ſondern

neben der herrſchenden Leidenſchaft erhebt und uns durch ihre ſelbſträchende Folgerichtigkeit, durch eine Charakterſtärke, die ſich dem Unglücke nicht beugt, ſelbſt noch Achtung vor dem Verirrten einflößen muß. In der mannichfaltigſten Abſtufung iſt dieſer tragiſche Verlauf bei Shakeſpeare durchgeführt. Im Lear iſt alle Einſicht von unenthaltſamem Eifer überwältigt, ſie kehrt unter ſeinen Leiden wieder und die Natur läutert ſich bei ihrer Auflöſung. Die Unenthaltſamkeit der Schwäche wirkt in Richard II. ähnlich wie im Lear die der Stärke. Coriolan's Beſinnung iſt von ſeinem Stolze umgeworfen, auf die Anſprache ſeiner edlen Natur wählt er freiwilliges Leiden und verſöhnt ſo durch eine heroiſche Beſiegung ſeiner ſchwer beſiegbaren Natur. Im Othello verſieht es die Mäßigung in Einem Fehltritt, der ſich mit furchtbaren Folgen rächt, in ſeinem Leiden erhebt ſich der Mohr, ſelbſt in ſeinen Verirrungen voll Ehre, und in ſeiner Selbſtſtrafe verſöhnend. In Brutus iſt die Wahl zwiſchen Pflicht und Pflicht; das Leid verfehlter Zwecke wird daher von der gefaßten Natur leicht überſtanden. Timon's unter Wohlleben verſchlemmte Vernunft wird wach unter dem Ausbruch der ſelbſtgeſchaffenen Uebel. In Macbeth folgt auf den Fall der edlen Natur ſein Gewiſſensleiden, in dem ſich dann ſeine trotzige Kraft erhebt und die Gewalt des Geiſtes uns ſelbſt in ihrer Verwilderung ergreift. Aehnlich in Richard III., deſſen gute Natur man in Heinrich VI. ſuchen muß, wo er für ſein Haus aufopfernde Thaten verrichtet. Die we-

nigst tragischen Charaktere sind die ganz verschiedenen K. Johann und Antonius, weil in ihnen die Auffassung der besseren Natur am schwächsten ist. Das merkwürdigste Stück in tragischer Beziehung ist aber, auch von dieser Seite gesehen, Hamlet, weil hier das stehende Verhältniß so sinnvoll wie kühn gerade umgekehrt ist; der Dichter zeigt, daß das Uebergewicht der geistigen Kräfte so falsch ist, wie das der sinnlichen. Im Hamlet ist der Geist wach gegen die Antriebe der Blutrache und Herrschsucht; der sinnliche, physische Antrieb ist hier als Pflicht dargestellt, Gewissen und Geist durch ihre Versetzung mit Unthätigkeit als das Fehlerhafte; dieß macht im Hamlet die böse Ader quillen und reißt ihn höchst bezeichnend mehr aus Leiden in Verirrung als aus Verirrung in Leiden, und man fühlt sich befriedigt, wenn zuletzt das Blut noch mächtig in ihm wird, da der Geist ganz erschlafft ist. In allen diesen Charakteren von Coriolan bis zu Richard herab ist eine ursprünglich gute Anlage; das jugendliche Zuviel, das Strebende der Leidenschaft liegt dicht neben ihrem Gefährlichen und Dämonischen. Aristoteles' Forderung der gemischten Charaktere ist erfüllt, obwohl in einer ganz selbständigen Weise. Nach Aristoteles soll der tragische Umschlag des Glücks nicht wegen Lasterhaftigkeit geschehen, sondern wegen eines Fehltritts von Seiten eines Menschen, der nicht große moralische oder bürgerliche Vorzüge besitzt, der in Glück und Ansehen steht und mehr Theil an edler als schlechter Natur hat. In diese Mitte hat sich Shake-

ſpeare nicht bannen laſſen. Er hat ſeinen tragiſchen Helden zu hoher Stellung oft große ſittliche Vorzüge geliehen, oft ſie in große Verbrechen verwickelt. Das Alterthum mied die Darſtellung großer bewußter Verſchuldung, auch dieß wohl darum, weil die geiſtigen Hebel und Hülfsmittel, die zu raffinirten Verbrechen nöthig ſind, weniger bekannt waren; für uns aber hat die Ablenkung einer urſprünglich edlen Natur, der Abſturz von Tugend zu Laſter bei Shakeſpeare gerade darum ein ſo feſſelndes Intereſſe, weil ſeine Kunſt der Aufgabe gewachſen iſt, einen ſolchen innern Hergang vollſtändig zu entwickeln. Die Darſtellung von eigentlichen Verbrechen iſt für die Dichtung eine gefährliche Klippe, weil das ganz Schlechte und das ganz Schwache eines äſthetiſchen Reizes nicht fähig iſt. Aber Shakeſpeare hat auch dieſe Klippe geſchickt vermieden. Seine Schlechten ſind alle ſtark, ſeine Schwachen ſind alle nicht eigentlich ſchlecht. Selbſt wo ſich Schwäche und Verbrechen am engſten berühren, in Antonius, ſcheint eine urſprüngliche Kraft noch hindurch, und die äußerſte Feinheit, mit der Shakeſpeare an dieſer Gränze inne hielt, beweiſt nicht am wenigſten den grundtiefen Inſtinkt der Kunſt, der dieſen Mann zum Geſetzgeber des neueren Dramas befähigte.

Das Luſtſpiel iſt bei Shakeſpeare im Gegenſatze zu der Tragödie auf die Schwächen der Menſchen gerichtet; die Leidenſchaft, der Naturtrieb, ſtatt in jugendlicher Ueppigkeit auszuarten, ſchrumpft greiſenhaft unter der Macht

der Eigenliebe und eitler Einbildung zuſammen. Wo dort die Unbeugſamkeit ſtarker Naturen geſchildert iſt, die ſelbſt gegen übermächtige Umſtände und Gewalten anſtreben, ſind hier in dem Gegenſatze des Intriguenluſtſpiels vielmehr die Umſtände und äußeren Zufälle wohl das, was mit den Menſchen ſein Spiel treibt, und ſtatt in der Entwickelung tiefer Charaktere iſt in Irrungen, Erkennungen, Unwahrſcheinlichkeiten der Handlung ein poetiſcher Reiz geſucht. Dieſe Gattung, der Stolz der ſpaniſchen Bühne, iſt bei Shakeſpeare kaum zu finden. Das Thema ſeines Luſtſpiels, das bei ihm weſentlich nur Charakterluſtſpiel iſt, iſt das Kleinliche einer verengten Menſchheit, die Dürftigkeit des Geiſtes und der Leidenſchaft, nicht ſelten, im geraden Gegenſatze gegen ſein Trauerſpiel, das Uebergewicht des verirrten geiſtigen Elements über den natürlichen Trieb. Die komiſche Epopöe und der humoriſtiſche Roman (Reineke Fuchs, Don Quixote u. a.) ſind, wo ſie am glücklichſten waren, immer gegen die einſeitige Ueberhebung des Geiſtes, gegen alles Phantaſtiſche und Grillenhafte zu Felde gezogen; das Luſtſpiel konnte ſo viel wie dieſe erzählenden Werke nicht wagen, da es ſich als eine ſichtbare Darſtellung von dem Boden des Wirklichen nicht ſo weit entfernen durfte. Gleichwohl iſt Shakeſpeare's Komödie in der bezeichneten Richtung beſtimmt genug wie in den geradeſten Gegenſatz zu ſeiner Tragödie geſetzt. Wenn Selbſtſucht und Egoismus der Leidenſchaft den Zügel ſchießen laſſen, ſo äußert ſich die Eigen-

liebe dagegen, selbstgefällig und eitel wie sie ist, nicht sowohl in Lastern als in Thorheiten, nicht so sehr durch Verirrungen der Triebe, als des Kopfes, durch Grillen und Einbildungen, die die gesunde Natur beeinträchtigen, durch Fehltritte, nicht der Leidenschaft, sondern des Verstandes, nicht der Sittlichkeit, sondern der Intelligenz; das Komische fordert unser besseres Wissen, das Tragische unser besseres Gewissen heraus. Dieser feine Gegensatz ist am besten an Angelo zu entwickeln. In ihm hat zuerst die gezwungene Vernünftigkeit die Leidenschaft erstickt, so weit ist er mehr eine komische Figur, die durch eine leichte Wendung zu komischem Falle gebracht werden konnte; sobald es die Leidenschaft über seinen Geist gewinnt, wird er ein tragischer Charakter. In Orsino ist der Geist krank an Einbildung, die eine ächte Leidenschaft nicht aufkommen läßt; so im Uebermaaße in Malvolio. In verlorner Liebesmühe vermißt sich der Geist, die Natur zu unterdrücken, in Benedikt die Eitelkeit, dem weiblichen Geschlechte zu widerstehen, in Falstaff die Einbildung, sich für einen Gegenstand der Liebe zu halten; in den karikirten Figuren herrscht das eitle Streben vor, überall Schein für Wesen geltend zu machen. Diesem Inhalt der Komödie ist es gemäß, daß sie nicht in heroischen oder kriegerischen Zeiten, nicht in weiten staatlichen Verhältnissen spielt, sondern im häuslichen Kreise, in mehr gegenwärtigen Verhältnissen der gebildeten und geordneten Gesellschaft, wo die gegenseitige Abhängigkeit der Menschen den

Wuchs der wilden Leidenſchaft hemmt und die Triebe verfeinert. Die tiefe Durchdringung des Lebens greift hier nicht Boden, wo es mehr um die lachenden Außenſeiten und um oberflächlichere Regungen der Menſchen gilt. Ariſtoteles ſchrieb daher der Tragödie nach Rang und Charakter edle, der Komödie niedere Menſchen zu; die Zeiten Shakeſpeare's wollten im Trauerſpiel den Fürſtenſtand, im Schäferſpiel den Bauernſtand, im Luſtſpiel den bürgerlichen Mittelſtand vertreten haben. So äußerlich nahm es Shakeſpeare nicht, aber ein Mittelſchlag von Menſchen ſind, wie wir früher (3, p. 86) gezeigt haben, ſeine Luſtſpielcharaktere Alle. Damit ſie nicht flau und flach ausfallen, damit dieſe engere Menſchheit uns nicht gleichgültig werde, hat der Dichter vorſorglich zwei durchgreifende Hülfsmittel gebraucht. Er hat ſich nur wenigemale in der reinen Sphäre des Komiſchen begnügt, er ſchob ſein Luſtſpiel an die Gränze des ernſten Schauſpiels oder ſelbſt Trauerſpiels hin und durchſchoß es mit Verhältniſſen der würdigſten Art. Wenn Göthe aus einer vielſeitigen Natur ſich ungern zu der geraden Linie des Trauerſpiels verſtand, ſo Shakeſpeare noch viel unlieber zu der einſeitigen Ausbildung der ſchroffen Gattung, aus jener Ganzheit ſeiner Natur, die ſich nicht an eine einſeitige Betrachtung des Lebens verlieren mag. Das andere Mittel iſt, daß er den edleren Charakteren ſeines Luſtſpiels burleske Figuren zur Seite ſtellt, durch die ſie ſich heben und unſerem Intereſſe näher bleiben. Ohne die Seiten-

ſtücke der Armado und Malvolio würden ſich uns die Orſino und Navarra wenig empfehlen. Jene Figuren ſind Genrebilder, aber es iſt in ihnen eine geſteigerte Wahrheit, ſo daß ſie einen Reiz mitten in der Häßlichkeit erhalten, wie die komiſchen Masken der Alten. Sie entbehren daher keineswegs eines eigenen Intereſſes; Shakeſpeare gewann auch ihnen eine feſſelnde Seite ab. Die Bedürfnißloſigkeit, die Selbſtgenügſamkeit, die Selbſtgefälligkeit der äußerlich und innerlich Armen, die die gefährliche Strebſamkeit der höheren Stände noch nicht künſtlich eingeimpft haben, iſt an ſich poetiſch und gewinnt in Shakeſpeare's Luſtſpiel noch ungemein durch den Gegenſatz zu dem höheren Dichten und Trachten der Geiſtreichen neben ihnen, das dem Weſen nach an innerer Thorheit parallel mit dem Gebaren jener Karrikaturen liegt. Denn während jene Feineren ſich mit bewußterem Geiſte verirren und am Ende vor der Zerſtörung ihrer eitlen Anſprüche und Einbildungen, nach getäuſchter Erwartung, in Beſchämung daſtehen, ſo ſind die Leute dieſes Schlags, wie die Clowns im Sommernachtstraum, in der Selbſtzufriedenheit und Sicherheit ihres Treibens über allen Miserfolg und daher über alle Schadenfreude erhaben; ihnen iſt nichts zu verderben, weder ihre Zwecke noch ihr Humor. Darin aber gerade iſt der ächteſte komiſche Boden gewonnen und dieß macht, daß trotz aller Ziererei die komiſche Kraft dieſer Geſtalten alle Veränderungen des Geſchmacks überlebte; dieſe Urbilder der Thorheit und Albernheit ſind

durch und durch gefärbt in komiſcher Naturfarbe, die für alle Zeiten unauslöſchlich iſt. In der Zeichnung dieſer Welt von Menſchen erſcheint Shakeſpeare in ſeiner ganzen Liebenswürdigkeit. Dieſen unſchädlichen Schwächen gegenüber regt ſich ihm der Frohſinn und die kindliche Laune des gutmüthigſten Herzens. Mit ſchonender Milde geht er an dieſen Blaſen der Thorheit vorbei; ſein Luſtſpiel iſt überhaupt ſelten ein Stoßvogel, der auf die Beute des Lächerlichen zerreißend herabſtürzt, hier aber iſt es wie die Lerche, die in harmloſer Luſt in heiterer Höhe ſingt. Der kalte Verſtand und das kalte Herz, das zu Sarkasmen und Satyren gehört, fehlte Shakeſpeare ganz. Nur wo die Unvernunft ſchädlich wird, da findet ſein gutmüthiger Humor ſein Ende. Wenn er die maſſenhaften Gebrechen der Zeit anſchaut, die Unſitten der Menge, die Schwarm machen, die laren Hofſitten, die Unnatur in Körper- und Kleidertracht, die puritaniſche Wolfsart im Schafkleide, da legt er ſeine tolerante Vielſeitigkeit ab und braucht gegen die faulen Geſchwüre des Zeitkörpers auch ſchneidende Mittel. Zu ſeiner vorherrſchenden Milde aber befähigte ihn ſeine geſunde Natur, die ſich an den Misſtänden der Welt nicht verbittern ließ. Wenn man geklagt hat, daß Shakeſpeare's Kunſt der inneren Heiterkeit entbehre, die von den Laſten der Wirklichkeit zu befreien wiſſe, ſo liegt der Grund zu dieſer Klage weſentlich in der Gattung des Trauerſpiels, die von den Schwachen überhaupt nicht ertragen wird. Seinen Luſtſpielen wird man den Mangel der Heiterkeit

nicht vorwerfen. Sie beſitzen ſie in dem Maaße, daß ſelbſt die Pedanten des vorigen Jahrhunderts ſie darum überſchätzten. Johnſon fand, daß Shakeſpeare's Vorneigung zum Luſtſpiel ſtand; in der Tragödie ſchreibe er oft mit viel Mühe und wenig Glück, aber in den Luſtſpielen ſcheine er ohne Arbeit zu ſchreiben, was keine Arbeit verbeſſern könne. In der Tragödie ſuche er immer nach einer Gelegenheit komiſch zu ſein, aber in der Komödie ſcheine er zu ruhen, zu ſchwelgen, wie in einer Art zu denken, die ſeiner Natur gemäß ſei, ſeine Tragödie ſcheine Geſchicklichkeit, ſeine Komödie Inſtinkt zu ſein. Dieß iſt in keiner Weiſe ſo. Vielmehr gibt ſeine Komödie bei weitem die unvollſtändigſte Idee von Shakeſpeare's dichteriſcher, ja vielleicht ſelbſt von ſeiner komiſchen Kraft, da einzelne komiſche Charaktere in ſeiner Tragödie ſchon durch die Bedeutung des Geſchehenden an glänzendem und ſinnvollem Witze weit vortagen über die Figuren ſeiner Luſtſpiele. Dann aber ſucht Shakeſpeare in der That viel ſeltener in ſeiner Tragödie Gelegenheit, zur Komödie herab, als vielmehr in dem Luſtſpiele, zu dem Ernſt der Tragödie hinaufzuſteigen. Und im Allgemeinen wird Niemand die Fläche ſeiner Komödie mit der Tiefe ſeiner Trauerſpiele tauſchen wollen. Uebrigens liegt in dieſen verſchiedenen Anſichten nur der Beweis von des Dichters allſeitigem Geſchick zu allen Dingen. Er hat an Scherz und Ernſt den gleichen Theil, haßt mit ſeiner Roſalinde die ewig Lachenden und die ewig Trauernden, hat eine fühlende Thräne für

die trübe, und das frohſinnigſte Lachen für die heitere Seite der Welt, und gebietet mit gleicher Macht über unſere Erſchütterung in Freude und Leid.

Wenn nun ſchon aus der Gegenüberſtellung der Charakterformen, die dem Schauſpiel, dem Luſt- und Trauerſpiele eigen ſind, ein weſentlicher Anhalt zu gewinnen iſt, um zu Shakeſpeare's Anſicht über die Handlungsweiſe der Menſchen zu gelangen, ſo kommt man ihr doch noch näher aus der Betrachtung des Ausgangs der Stücke, oder der Handhabung der ſogenannten poetiſchen, vielmehr ſittlichen Gerechtigkeit. Das Luſtſpiel iſt hierbei von geringerer Aufklärung, ſchon der geringeren Bedeutung des Inhalts wegen. Doch iſt auch hier ſtreng die natürliche Vorſchrift befolgt, daß wie im Trauerſpiele das Sittliche, ſo hier das Vernünftige, nicht hier die Thorheit und dort das Laſter, im Ausgang Beſtand erhalte; für die unzurechnungsfähige Lächerlichkeit iſt der Ausgang unſchädlich, für die zurechnungsfähige und ſchädliche beſchämend; die Kataſtrophe führt nicht von Glück zu Unglück, ſondern von Einbildung in Enttäuſchung; der Verſtand erhält eine Befriedigung durch die Schlichtung des Verkehrten. Wenn in dem Trauerſpiele Furcht und Mitleid ſpannt, ſo beherrſcht uns umgekehrt im Luſtſpiel die Hoffnung auf die Rückkehr der Handelnden von ihren Irrgängen, und die Mitfreude bei dem Eintritt dieſer Umkehr. Dieſe Mitfreude werden wir mit den Charakteren, die unſer Intereſſe an ſich ziehen, z. B. mit

Orſino und Benedikt, gewiß aufrichtig empfinden, bei dem Truge der ſchädlichen Thorheit aber ſchlägt ſie ſich auf die Seite Derer, die betrogen werden ſollten. So nun wie im Luſtſpiele die Forderungen des Verſtandes befriedigt werden, ſo im Trauerſpiele die der ſittlichen Gerechtigkeit. Nicht immer iſt dieß ſo angeſehen worden. Ein amerikaniſcher Ausleger voll Geiſt, deſſen Werk uns erſt beim Abſchluſſe des unſeren zugekommen iſt und über deſſen mannichfache Uebereinſtimmung im Großen und Allgemeinen wir Urſache hatten, die herzlichſte Freude zu fühlen, Hudſon, hat zu unſerem Befremden gefunden, daß Shakeſpeare die poetiſche Gerechtigkeit oft völlig unbeachtet laſſe, und daß eine Art moraliſcher Verwirrung in ſeinen Stücken herrſche. Wir müſſen dagegen ſagen, daß, wenn dieſe Sätze richtig wären, nicht allein unſere ganze Auslegung Shakeſpeare's zuſammenfallen müßte, ſondern auch, nach unſerem Begriffe, ein beſter Theil von ſeiner ganzen Kunſt. Wenn die Dichtung das Walten der ſittlichen Gerechtigkeit nicht darſtellt, ſo ordnet ſie ſich ſelbſt unter eine rechte Geſchichtſchreibung herunter. Shakeſpeare nahm den Begriff und die Vorſtellung der gerecht waltenden Nemeſis, der ſeiner Zeit ganz geläufig war, aus der Geſchichtschronik in ſeine Dichtung herüber; Bacon, der dieſe Nemeſis in der Geſchichte nur zuweilen hervortreten ſah, fordert geradezu an die Dichtung, daß ſie hier an die Stelle der Geſchichte einzutreten habe, daß ſich in ihrem Reiche die Bilder der Dinge nach den Wün-

ſchen des Geiſtes, nicht wie in der Wirklichkeit der Geiſt nach den Dingen bequemen müſſe. Und keine Forderung iſt gerechter als dieſe. Denn wenn die Uebergriffe der Begierde in der Dichtung verherrlicht werden, wenn unverſchuldete Leiden ungeſühnt bleiben, wenn das Sittliche nicht aus dem Untergang des Unrechts ſiegreich hervorgeht und das Antlitz der ewigen Gerechtigkeit verhüllt bleibt, ſo erregt das Kunſtwerk ſtatt Befriedigung nur Pein und Verdruß, es mag ein Klinger in roher Bizarrerie den Sieg des Laſters theoretiſch wie praktiſch verfechten, oder ein Schiller in ſeltſamem Fehlgriffe dem Schönen der Erde das Loos der Vernichtung zutheilen. Wie weit lag Shakeſpeare von der wüſten Natur ſo vieler unſerer Zeitgenoſſen ab, die in dieſer Vernichtung des Schönen die eigene Häßlichkeit ſpiegeln! Nicht freilich, daß er in einer pedantiſchen Vertheilung einer abgezirkelten Gerechtigkeit „Tugend und Laſter zu einer Berechnung von Verluſt und Gewinn herabwürdigte;“ wenn die poetiſche Gerechtigkeit ſo verſtanden werden ſoll, daß für ein beſtimmtes Verbrechen eine beſtimmte Strafe und für dieſe oder jene Tugend ein Lohn zugetheilt werde, ſo haben wir ſelber gezeigt, daß ſie Shakeſpeare nicht gehandhabt habe. Sondern es ſtimmen nur überall bei ihm die Schickſale der Handelnden mit ihrer Natur und ihren Thaten genau überein. Einem Bacon fielen die wunderbaren Fälle in der Erfahrung auf, wo ſich Gottes Gerechtigkeit hier ſchon offenbart; wer auch in der Menſchen Inneres und Aeuße-

res zugleich zu blicken Gelegenheit hat, der wird in der That die Spur dieſer Nemeſis nicht ſo ſelten entdecken; dieſe ausnahmsweiſe Erſcheinung in der wirklichen Welt iſt in der dichteriſchen Shakeſpeare's die Regel. Nicht die Sterne beſtimmen bei ihm die Schickſale der Menſchen, ſondern ihre Werke; die Gerechtigkeit iſt überall dorthingelegt, wo ſie für die dichteriſche Darſtellung am fruchtbarſten iſt: daß die Urſache der fallenden Looſe von den Menſchen ſelber bereitet iſt, daß das Ende im Anfang liegt, daß der ſelbſtgemiſchte Kelch ſich dem Uebelthäter an die Lippe ſetzt, und hier die Vergeltung ſchon eintritt für das, was hier gethan ward. Faſt nie vertröſtet der Dichter, wie von unſeren größten deutſchen Dramatikern geſchehen iſt, auf die jenſeitige Gerechtigkeit; höchſtens bei Nebenfiguren; an den Hauptcharakteren bewährt ſich überall ſchon hier ihre eigene Natur als ihr eigenes Gericht. Shakeſpeare hat uns für räthſelvolle Fälle jenen Troſt der Religion nicht geraubt; im Cymbeline iſt ſehr ausdrücklich die unerklärbare Härte der Vorſehung als fürſorgende Liebe ausgelegt; mit dem Looſe der unſchuldig geopferten Kinder in einigen ſeiner Tragödien muß der Glaube an eine jenſeitige Ausgleichung verſöhnen; aber wo der Dichter ein volles Leben zu entwickeln hatte, da hat er auch die volle Gerechtigkeit ſelber verwaltet. Nur daß man auch bei dieſem Geſchäfte ſeinen weiten Geiſt überall verſtehe, der von ſchnurgerader Kleinmeiſterei ſo fern war! Oft hat er Strafen vorausgeſetzt und un-

erwähnt gelaſſen, oft hat er ſie innerlich tief gelegt, aber der Leſer, der ihn einmal kennt, wird dieß nicht misverſtehen. Jener Konrad kommt mit einer Flucht davon, im Dunkel bleibt Aufidius' und Volumnia's Schickſal, wer aber würde fehlgehen, dieß zu erklären? Den Heinrich IV. trifft für ſeine Uſurpation keine plötzliche Strafe; aber es iſt ſehr der Natur dieſes Charakters gemäß, daß ihn die Nemeſis nicht mit dem Schwerte trifft, ſondern ihm die Schale der Krankheit und der inneren Gewiſſensbiſſe allmählig zu leeren gibt. Nicht dieß aber würde die Klage gegen Shakeſpeare ſein, daß er zu wenige und milde Strafe verhänge, ſondern zu harte und zu gleichmäßige. Nicht die Verbrecher allein verfallen bei ihm dem Untergang, ſondern auch ſolche, die nur verzeihliche Fehler begingen, und Andere, deren ganzes Vergehen war, daß ſie (vergl. 3. p. 296.) mit gefährlichen Naturen in gefährliche Berührung kamen. Dieſe Freiheit hat ſich Shakeſpeare allerdings einige wenige Male genommen, ein Unrecht, übrigens nur an Nebenfiguren, zu üben, das dazu dienen muß, ein deſto ſtrengeres Recht an den Hauptfiguren zu üben. Er hat ferner jene Banco, Duncan, Haſtings, Cordelia nur um des Verſehens der Unvorſicht willen erliegen laſſen. Aber aus Shakeſpeare's Moral, die auf eine thätige Ergreifung des Lebens geht, würde einmal ſchon die Lehre folgen, die auch Bacon mit ſehr viel Nachdruck einſchärft, daß die Menſchen ihre Gedanken ausbreiten und vorſichtig um ſich ſpähen müſſen, wenn ſie ihr Glück recht

berathen wollen, daß, wie es im Troilus heißt, in Ohnmacht das Nothwendige zu unterlaſſen, der Gefahr eine Vollmacht zu zeichnen heißt. Dann aber trifft dieſe unglückliche Natur, jene unthätige Unvorſicht, bei Shakeſpeare Unglück allerdings, aber keine Strafe; die Ehre kann dicht bei dem Unglück liegen; und dieß Verfahren des Dichters ſpricht ſtärker als Alles ſeine Abneigung gegen die Theorie aus, die das Glück als das Ziel unſeres Lebens ſetzt. Jene Fahrläſſigen trifft der Tod; aber den ärgſten Verbrecher trifft bei Shakeſpeare auch nichts ſchlimmeres, ſollte dieß nicht eine unbillige Zumeſſung der Ausgänge ſein? Allein der Tod iſt für den Dichter eben nur das Mittel zu einem beſtimmten Schluſſe; nicht auf das *Was* des Ausgangs muß man ſehen, ſondern auf das *Wie* und auf die Umſtände, die ihn begleiten. Wie die Handlungen bei Shakeſpeare aus den Verhältniſſen bemeſſen ſein wollen, ſo auch ihr Ende nach dem Verhältniß zu den Beſtrebungen der Handelnden und nach dem inneren Bewußtſein der Fallenden. Hier liegt das offene Geheimniß von Shakeſpeare's poetiſcher Gerechtigkeit. Der Tod trifft im Lear die Vielen ohne Unterſchied, aber Cordelia ſtirbt in der Glorie einer verklärten Retterin, Lear in Verſöhnung, Gloſter lächelnd, Kent mit Freudigkeit, die Anderen liegen in ihren eigenen Schlingen gefangen, ihrer Zwecke beraubt, die weltlichen Seelen der Welt verluſtig gegangen, die ihnen Alles war. Wie anders fällt Macbeth durch die Hand eines Helden, den er immer ge-

fürchtet, und Richard unter den Nachſtellungen eines Schleichers, den er immer verachtet hatte! Nicht alſo auf den Buchſtaben des Ausgangs kommt es an, ſondern auf die Art wie der Ausgang beſtanden wird, ob die Menſchen in den Tod gehen verflucht oder geſegnet, ſcheiternd an ſchlechten Zwecken oder gute erreichend, mit edlem Bewußtſein oder mit geſchlagenem Gewiſſen, in himmliſcher Verklärung oder in hölliſcher Verzweiflung. Dann liegen die tragiſchen Ausgänge nicht auf Einer Linie, ſondern ſtufen ſich von Richard bis zu Cordelia in der reichſten Mannichfaltigkeit ab. Und die erhabene ſittliche Lehre, die in der Handhabung dieſer Gerechtigkeit liegt, iſt die, daß der Tod an ſich kein Uebel, das Leben an ſich kein Segen, das äußere Gedeihen kein Glück iſt, ſondern nur das innere Bewußtſein; daß der größte Lohn der Tugend die Tugend ſelbſt und die größte Strafe des Laſters das Laſter iſt. Daher wird den wahrhaft Edlen, den Poſthumus und Imogen, zuletzt kein äußeres Glück zu Lohn, es wird ihnen vielmehr entzogen, und Heinrich V. gibt ſeine Ehren von ſelbſt weg an Gott; all ihr Lohn iſt ihre innere Stimme und das Selbſtgefühl der behaupteten Menſchenwürde.

Fragen wir nun endlich, mit dieſem Leitzeichen verſehen, das man aus der Natur der dramatiſchen Gattungen und der ſittlichen Gerechtigkeit bei Shakeſpeare entnimmt, nach dem, was Johnſon und Pope ſein ſittliches Syſtem nannten, ſo wollen wir vorausſchicken, daß es ſich

dabei um ein eigentliches ausgesponnenes System einer Sittenlehre nicht handeln kann. Wir heben nur einige große, höchst einfache Gesichtspunkte hervor, die sich eben so oft aus den dargestellten Handlungen wie nach ausdrücklichen Lehren in seinen Werken als des Dichters Grundansicht von den Dingen des Lebens aufdrängen. Auf ihnen ließe sich vielleicht ein durchgeführtes System der Moral aufbauen, aber wir haben nirgends die Absicht, die Fäden, zu denen sich in Shakespeare's Werken die Materie fände, auszuspinnen so weit diese reicht, denn dieß wäre ein unendliches Geschäft. Wir mögen nichts in den Dichter hineintragen, was uns nicht selbst in ihm zu liegen scheint; nicht daß wir meinten, er habe auch jeden kleinsten Gedanken, den wir ihm nachzudenken suchen, wirklich vorbedacht; nur das hoffen wir, daß er anerkennen würde, wenn er lebte, er hätte die Gedanken, die wir den seinen hier und da anschieben, nach den Grundzügen seiner Denkweise und der Anlage seiner Werke denken können. Und so begnügen wir uns auch bei diesem Gegenstande, die Grundzüge seiner sittlichen Anschauung auszuheben, die uns unbestreitbar sein Eigenthum, auch das Eigenthum seines Bewußtseins scheinen.

Das sittliche System Shakespeare's hat Pope treffend als ein ganz weltliches bezeichnet, das der Dichter in Gegensatz stelle zu den Begriffen, die aus der Offenbarung gewonnen würden, und das er für hinlänglich halte, deren Platz einzunehmen. Er befreie die Menschen nicht von

der Furcht vor den Folgen der Unſittlichkeit, ſondern er beſtehe ſtark darauf; und indem er religiöſe Betrachtungen bei Seite laſſe, habe er mehr als irgend ein anderer Schriftſteller die Liebe der Menſchlichkeit erhoben. Dieß iſt ſo richtig, daß es ſelbſt ein Birch anerkennen mußte. Die unbekümmerte Sicherheit, mit der Shakeſpeare dieſen rein menſchlichen Weg nahm, iſt in dem Zeitalter, in dem er lebte, bewundernswerth. Seine dichtenden Zeitgenoſſen um ihn her verirrten ſich in Freigeiſterei und legten am Ende in frommer Reue ihre Kunſt mit ihren Sitten ab; auf der anderen Seite tobten die Eiferer gegen die Bühne; Er ſchritt unbefangen mitten hindurch, mit aufrechtem Haupte gegen die Finſterlinge gekehrt, von dem Hauche ſinnloſer Frivolität ganz unberührt. Warum Shakeſpeare die Beziehung auf die Religion in ſeinen Werken nicht allein nicht ſuchte, ſondern ihr ſelbſt bei ſehr nahen Gelegenheiten ſyſtematiſch aus dem Wege ging, wird mehrfache Gründe haben. Er mochte wie Bacon allen Anſtoß gern vermeiden wollen; er hielt auch die Bühne nicht für einen Erſatzort der Kanzel; hätte er es gethan, ſo würden es ihm die Geiſtlichen damals und heute noch ärger verdacht haben, die jetzt darüber wüthen, daß er es nicht gethan. Viel tiefer aber mag auf ſein Gemüth ein anderer Eindruck in dieſer Hinſicht beſtimmend gewirkt haben. England hatte kurz vor Shakeſpeare's Zeit die furchtbaren Verfolgungen von Katholiken und Proteſtanten, die Hinrichtungen um des Glaubens willen, das Ausbrennen und

Ausschmelzen der Meinungen durchlebt; um ihn her herrschte die Anfeindung des Sektengeistes; er sah die ascetische Sauerkeit der Puritaner und ihren Fanatismus im Wachsen und sagte wie prophetisch vorher (Timon III. 3), daß sie „ihren tugendhaften Anschein nur trugen, um gottlos zu sein und unter heißglühendem Eifer gern ganze Reiche in Brand stecken möchten.“ Diese Zustände wandten alle Menschlichen von den ascetischen Uebertreibungen der Religion ab und drängten Andere zum Skepticismus hin; dieselben Erfahrungen, die nach der englischen Revolution die Cherbury zu Freidenkern machte, trieb auch schon damals die Bacon und Raleigh zu deistischen, wie die Eiferer sagen zu atheistischen Ansichten. Und so tauchte Shakespeare, von derselben Erfahrung bestürzt, wenn er sich sittlichen Rath holen sollte, am liebsten in die Offenbarung ein, die Gott in das menschliche Herz geschrieben hat. Er läßt daher das, was die Religion von Seiten des Glaubens und der Gesinnung bedeutet, in seinen Werken ganz bei Seite, da er es nur mit dem Handeln zu thun hat; im Handeln aber ist das Religiöse und Göttliche im Menschen nichts anderes, als das Sittliche. In dem Sinne, wie Schiller das Christenthum darum preist, daß es das starre Gesetz aufhebe und an dessen Stelle freie Neigung setze, ist Shakespear's Moral eine christliche. Sie ist es nicht in dem schroffen Sinne, in dem geschrieben steht, daß man auf Einen Backenstreich die andere Wange hinhalten solle, aber in dem, in welchem, den wechselnden

Verhältniſſen des Lebens Rechnung tragend, der Evangeliſt lehrt: ſeid klug wie die Schlangen und ohne Falſch wie die Tauben; und der Apoſtel: heirathen iſt gut, aber ledig bleiben iſt beſſer. Shakeſpeare's Sittenlehre iſt weſentlich menſchlich, und er kann in dieſer Hinſicht ganz den Alten gleichgeſtellt werden, die wir in humaniſtiſchen Zwecken leſen. Wenn Bacon wahr fand, daß der Menſch „aus dem Lichte der Natur" einige Begriffe von Gut und Bös ſchöpfen könne, aus dem Geiſte des Gewiſſens, das ein ſicherer Funke und Reſt der urſprünglichen Reinheit des Menſchen ſei, ſo würde Shakeſpeare, wie Pope richtig ſagte, dieſe Begriffe für ausreichend gehalten haben, uns in dieſem Leben würdig einzurichten. Dieſe „Gottheit im Buſen" hat Shakeſpeare mit abſichtlicher Deutlichkeit ſelbſt ſeinen verruchteſten Böſewichtern, ſelbſt wo ſie ſie ableugnen, geliehen; dieſen Funken zu nähren und nicht zu erſticken, iſt die laute Predigt aller ſeiner Werke.

Shakeſpeare's ſittliche Anſicht geht von dem einfachen Geſichtspunkte aus, daß der Menſch mit Kräften der Thätigkeit geboren wird, die er brauchen ſoll, und mit Kräften der Selbſtbeſtimmung und Selbſtlenkung, die dieſen Gebrauch der handelnden Kräfte richtig ſteuern ſollen. *Woher* in dieß Leben und *Wohin* aus ihm hinaus, dieſe Fragen gibt der Dichter, wie der Geſchichtſchreiber, an Philoſophie und Religion ab. „*Dulden* muß der Menſch ſein Scheiden aus der Welt wie ſeine Ankunft; reif ſein iſt Alles." — „Warum bin ich? Die Frage thue deinem

Schöpfer; mir iſt's genug, daß du biſt!" Dieſe beiden Säze bezeichnen dieſen Standpunkt ganz genau. Bei dem Woher und Wohin verhält ſich der Menſch leidend, innerhalb des Lebens aber handelnd, und hier liegt ſein greiflicher Beruf, ohne dem Genüge geleiſtet zu haben, er nicht für eine höhere Stufe des Daſeins gezeitigt ſein kann. Shakeſpeare betrachtete die wirkenden Kräfte in Natur und Menſchheit, und den Zweck der ungeheuren Bewegung ſah er rein in der Bewegung ſelber gelegen. Dieß führte ihn auf jene vielgepredigten Säze: daß die Natur dem Menſchen ſeine Gaben nur leiht, nicht ſchenkt, nur gibt, um ſie zu gebrauchen und wieder zu geben. In ſeiner Moral läuft daher Alles auf den Antrieb zur Thätigkeit hinaus; das Leben ſchien ihm zu kurz, um es grübelnd und thatlos zu verbringen; im Hamlet beſonders iſt dieſe Lehre im ſchärfſten Nachdrucke gelehrt. Die vielſeitigſten Gaben ſind in dieſem Manne eine wirkungsloſe, unverbundene Maſſe, weil der elektriſche Funke der Thatkraft nicht hineingeſchlagen iſt, weil er mit bedächtiger Ueberlegung und reizbarer Ueberſpannung den Inſtinkt der Thatkraft, dieſe erſtgeborene unter den menſchlichen Gaben, erſtickt hat; der Grübler, der den Gedanken und nicht die That zum Maaße der Dinge gemacht hat, iſt dadurch mit den Leitſternen der Natur, mit Gewiſſen und Vernunft ſelbſt in Zwietracht gerathen; ſie kranken am Zuviel ihres Gebrauchs wie ſeine handelnde Kraft am Zuwenig; in dem Geſchwornenſpruch über ſeine Handlungen, zu denen dieſe

inneren Kräfte berufen ſind, geht bei ihm Gewiſſen und Vernunft in der Erkenntniß und Vernehmung ſeines Falles irre, und ein falſches Urtheil hemmt und mißleitet den Willen; die eindringlichſte Lehre, die Shakeſpeare der Sophiſtik des Skepticismus hinwerfen konnte, um ihn durch die Friſche des Handelns zur Geſundheit des Geiſtes zurückzuführen. Ganz in dem gleichen Sinne ruft dann der Dichter in ſeinen Luſtſpielen von ascetiſchem Kaſteien, von eitlen Studien, von allem Quietismus der Beſchaulichkeit, von dem leeren Zeitverderb der Witzhaſcherei, in Richard II. vom Hang zu Müſſiggang und Spiel, im Timon von müſſigem Wohlleben und müſſigem Wohlthun, da das Zuſchauen in dieſem Leben nur den Göttern geziemt, zur Thätigkeit zurück; vollends ſtraft er im Antonius die ſündhafte Vergeudung großer und ausgezeichneter Kräfte. In allen den vier Stücken, die wir hier namentlich bezeichnet haben, hat der Dichter in Einerlei Sinn und Mittel ſeine Anſicht von dem Vorzug der thätigen Natur äußerſt ſprechend niedergelegt. Die thatkräftigen Männer Fortinbras, Bolingbroke, Alcibiades, Octavius ſpielen hier die gegenſätzlichen Rollen gegen die verſchiedenen Thatloſen; nicht ihre Charaktere verdienen ihnen Allen ihr Glück und Gedeihen etwa durch eine große Ueberlegenheit ihrer Natur, ſondern trotz ihrer geringeren Anlage ſtellt ſich ihre Thatkraft an ſich über die Unthätigkeit der Anderen hinaus, gleichviel aus wie ſchöner Quelle dieſe Paſſivität, aus wie ſchlechter jene Thätigkeit

ließe. So unterstützt der Himmel den frommen, aber unthätigen Richard II. nicht, trotz seinem religiösen Vertrauen, aber wohl hilft er der frommen Helena, die sich selber hilft. In dem gleichen Geiste wird das Uebermaas der Liebe mit all ihrer Süßigkeit verschmäht, wo sie den Mann von seiner Kraft abtrünnig macht, weil „dem die Ehre unsichtbar in der Tasche bleibt, der zu Hause sein männlich Mark im Arme der Liebe vergeudet.“ Und eben so, weil die Arbeit nicht ein Fluch, sondern ein Segen ist, steht des Dichters Sinn gegen den Ruhestand der Idylle; die darin in reizendster Unschuld leben, die Söhne Cymbeline's, bezweifeln im richtigen menschlichen Instinkte, daß Ruhe das beste Leben sei. Vielmehr ist Shakespeare umgekehrt ein beredter Lobredner der Noth und Trangsal, die ihm für eine „Mutter der Kühnheit“, für eine Probe der Gemüther gilt, aus der er den Geist des Guten zu ziehen anleitet. Darum gilt ihm nichts für unmännlicher, als im Unheil zu verzagen, bei Sturm und gebrochenem Mast das Steuer zu verlassen. Darum liegt auch auf dem Kriege das Wohlgefallen seiner starken Natur; ächter Ehrgeiz ist dem Heinrich V. keine Sünde, der stolze Krieg gerade „macht Ehrgeiz zur Tugend;“ die Gefahr der Verliegung macht den Krieg im Wechsel des Friedens wünschenswerth, in dessen Ruhe und Wohlstand so leicht „die inneren Geschwüre aufbrechen“, die den Zeiten Tod und Unheil bringen. Die kriegerische Tapferkeit ist daher geehrt selbst in ihrer Ueberspannung bei Coriolan, selbst in

ihrer Ruchlosigkeit bei Macbeth, selbst in ihrer Verbindung mit Usurpation bei Johann, mehr in ihrer Paarung mit heroischer Kaltblütigkeit bei Othello, mit Vaterlandsliebe bei Faulconbridge, mit jenem hohen Ehrbegriff bei Percy, mit Gottvertrauen und Maaß bei Heinrich V. Mannesehre und Tapferkeit ist bei Shakespeare einerlei Begriff, die Thatkraft vorzugsweise wie im Alterthum die männliche Tugend (virtus). Daher denn hat Shakespeare nirgends die Gegenstände, die unserer deutschen Dichtung immer so nahe lagen, behandelt: Empfindsamkeit und Sinnlichkeit in System oder in gewinnende Darstellung zu bringen, das isolirte Leben des Geistes und Gemüthes, die Bilder erdichteter und erkünstelter Empfindungen, die eingeschrumpften Gestalten des Stuben- und Treibhauslebens hat er zu schildern verschmäht, es sei denn als Zerrbilder, die den edelsten Zwecken des Lebens vorbeigehen. Ueberall weist er vielmehr auf die große Bühne des Lebens, und gibt dem Wirken für die Gattung und im Ganzen der Menschheit vor dem beschaulichen Leben, dem Alexandrischen Prinzip vor den Diogenischen den Preis, weil es größeren Ideen dient. Die Ansicht des thatsinnigen Engländers überbietet in dieser Beziehung (und auch Bacon ist darin mit Shakespeare einverstanden) sogar die Ansicht des Aristoteles, des Mannes des thatsinnigen Alterthums, der dem betrachtenden Leben vor dem thätigen den Rang einräumte. Das große Weltleben der Geschichte hatte für Shakespeare nicht zu viel Unruhe und feindliche

Bewegung, daß es ihn wie unseren Göthe getrieben hätte, sich in Wissenschaft und Natur davor zu retten; er hatte Interesse genug daran, über seiner Betrachtung nicht zu ermüden, Kraft genug, sich über seine Misstände zu erheben, Uebersicht genug, in seinen Misklängen den Einklang zu hören. Aus dieser Ansicht Shakespeare's von des Menschen Beruf zum thätigen Leben fließt endlich auch seine Abneigung gegen die Glückseligkeitslehren, die, nicht mit ausdrücklichen Worten, aber im ganzen Geiste des Timon vortrefflich ausgedrückt ist. Denn alle diese Lehren des Alterthums von dem höchsten Gute zielen auf das Privatgut, und nicht auf das Gemeingut, auf das Bacon wie Shakespeare den Menschen als auf das allein würdige Ziel seiner Thätigkeit hinweist. Den Einsiedler, der sich von den Dingen der Welt ganz abtrennt, würde Shakespeare so wenig wie Aristoteles und Bacon weder glücklich, noch nach diesem höchsten Begriffe vom Menschen auch nur einen Menschen nennen.

War der erste Eindruck, den Shakespeare aus der Betrachtung der Bewegungen des Lebens zog, die Ueberzeugung von unserer Verpflichtung, die angeborene handelnde Kraft zu brauchen, so war der zweite, wie wir andeuteten, die Einsicht der Nothwendigkeit, daß diese Kraft durch Vernunft und Gewissen richtig gesteuert werden müsse. Es ist wohl nicht ohne Absicht geschehen, daß Shakespeare gerade den abscheulichsten seiner Charaktere, Jago und Edmund, die auffällig deutlichen Lehrstellen in den Mund gelegt hat: daß es in unserem freien Willen liege,

ob wir so oder so sein wollen, und daß es unthunlich ist, unsere Schlechtigkeit auf außer uns liegende Ursachen zu schieben; die fatalistische Ansicht, die des Menschen freien Willen bestreitet, leiht der Dichter nur dem Skeptiker, der mit jenen richtig steuernden Anlagen eben zerfallen ist. Die Sätze Jago's, nach denen uns die Vernunft gegeben ist, um Leidenschaft und Sinnlichkeit in uns im Zaum zu halten, sind ganz dieselben über den Gegensatz von Geist und Lust, die den Dichter persönlich in seinen Sonnetten und beschreibenden Gedichten so viel und oft beschäftigen; die freie Selbstbestimmung gälte ihm für die auszeichnende Gabe unserer Gattung; Geist und Gewissen sollen die Herrscher in dem Gemeinwesen unseres Inneren sein, die die Stürme des Blutes niederhalten; selbst ein Ungeheuer wie Richard muß diese Macht des Gewissens anerkennen, den Starken und Uebermüthigen zu zügeln, und selbst der Luftgeist Ariel ist fähig, mit der Kraft des Willens den flüchtigen Trieb zu meistern. Dieß mag trivial klingen; aber das Einfache ist stets das Wahre. Unser Schiller, der, mit eben so viel philosophischem und dichterischem Geiste als sittlichem Charakter ausgestattet, dem Probleme des menschlichen Daseins nachsann, kam auf keinen anderen Gesichtspunkt als diesen, daß, wie die ganze Menschheit zwischen Cultur und Natur auf- und abschwanke, so auch in dem einzelnen Menschen der Kampf zwischen Freiheit und Naturdrang und das Streben nach dessen Ausgleichung das Höchste sei, was uns bewege.

In diesem Sinne, sahen wir, sind die Kämpfe und Collisionen der dramatischen Handlungen bei Shakespeare alle entworfen; in diesem Geiste sprechen sich seine größeren oder geringeren Sympathien mit diesen oder jenen Charakterformen aus. Ihn reizt die schöne Natur der weiblichen Seele, der das Sittliche angeboren ist, in der jene gegnerischen Kräfte streitlos geeinigt sind. In Männern hat er diese instinktive Tugend, die gutartige Natur, in der die Ehrbarkeit mehr aus Einfalt stammt, selten oder gar nicht geschildert. Denn am höchsten gefiel ihm selbst in Frauen, vollends aber in Männern, die Sittenreinheit, die durch Kämpfe und Versuchungen durchgegangen ist, nicht die angewöhnte, sondern die grundsätzliche, nicht die instinctive, sondern die geprüfte Tugend, das Product der Ver- Vernunft und Willenskraft. Er hätte wie Aristoteles und Bacon die Tugend uns weder von Natur noch gegen die Natur angeboren geglaubt; angeboren ist uns nur die Anlage, sie anzunehmen, sie durch Sittigung oder Gewöhnung uns anzubilden. Er verachtete die Schule der Gewöhnung nicht, so wenig wie jene Philosophen thaten; er wußte, daß „Gewöhnung die Tugend erzeugen, daß sie das Gepräge der Natur verändern und den Teufel beugen und austreiben kann.“ Aber in höherem Werthe stand ihm die grundsätzliche Tugend, die sich mit Bewußtheit edle Lebenszwecke setzte. Denn solche Zwecke wirken auf die Veredlung der Seele nicht stückweise, sondern auf einmal, sie ziehen nicht einzelne Tugenden in uns groß, son-

dern machen uns voraufgelegt für Alle, sie bilden in uns jenes Selbst- und Würdegefühl aus, das die Heinrich und Posthumus für alle niederen Versuchungen unzugänglich macht. So hat für den Dichter auch die instinktive Tugend der Söhne Cymbeline's ihren Reiz, aber wie sie selber so strebt Shakespeare hinweg aus dem Naturstand, der kein Laster kennt, wie aus dem entgegengesetzten Zustand des dauernden Sündenfalls (einer Zeit wie Lear's), wo der Geist über den Trieb keine Gewalt hat, zu dem vernünftigen Bildungszustande, wo geprüfte und bewährte Tugend den Menschen über die Sünde hinweghebt und ihm ein goldnes Zeitalter schafft in seinem Gemüthe. Denn das Böse wird erst ganz überwunden sein, wenn es gekannt und von Angesicht gesehen, und die Lust, wenn ihr Sirenengesang bestanden ist; erst der „den die Welt erzogen und geprüft hat, ist ein vollkommener Mann."

Aus den Sätzen von den thätigen und steuernden Kräften in uns entwickelt sich von selbst die große Wahrheit, daß wenn Thätigkeit und Handeln allein dem Leben Stärke und Fülle gibt, das Maas allein den Reiz und die dauernde Frucht hinzuzugeben vermag. So natürlich es den alten Tragikern war, wenn sie, auf den Vorstellungen von dem Neide der Götter wurzelnd, der sich gegen das hochgethürmte Glück der Menschen rüstet, den Mittelstand und ein mäßiges Glück anpriesen, so natürlich war es Shakespeare, da er in seinen Tragödien überall mit den Folgen der überwachsenen Leidenschaft zu thun hat, das

ſittliche Maas und die mittlere Lage und Stimmung der Seele als das glücklichſte zu preiſen, das dem Menſchen zum Looſe fällt. Dieſe Lehre durchdringt die Werke unſers Dichters ganz und gar, und ſie iſt der Art bei ihm, daß ſie den Unterſchied von Mitte und Halbheit überall aufs ſchärfſte anſchaulich macht, aus deren Verwechſelung man in unſeren Tagen oft verächtliche Einſprache thun hört gegen die uralte Weisheit, daß der Mittelweg der Beſte ſei. Und es iſt ja freilich nur zu wahr, daß in der Praxis der Schwache, der für den Mann der Mitte gilt, aus dem Gleichgewichte Gleichgültigkeit und aus der Mitte ein Schaukeln zwiſchen Extremen macht; was aber Shakeſpeare lehrt, iſt Energie im Maaße zu bewähren und in der Mitte nicht einen Ruhepunkt der Unthätigkeit zu ſuchen, ſondern den nothwendigen Sammelpunkt der handelnden Kräfte. Er ſieht das Gute nicht auf einer Steile und nicht im Abgrund, ſondern auf dem ebenen Wege durchs Leben, und dieſen führt er uns in einer unbekümmerten Sicherheit, die der Seele Vertrauen und Muth gibt. Er ſucht die Mitte nicht in dem Unterdrücken der Kraft, die in der Leidenſchaft liegt, ſondern in ihrer Zähmung ins Joch der Arbeit, nicht in der Schwäche der Paſſivität, ſondern im Zurathhalten der Kräfte, deren Gebrauch ja ſein erſtes Geſetz war. Was Halbheit iſt, hat Shakeſpeare in jenem York gezeigt, was Maas und Mitte iſt, in jenem Poſthumus, der ſtark iſt bis zum heroiſchen Zuſammenfaſſen ſeiner leidenſchaftlich bewegten Natur, und in ſeinem Hein-

rich, in dem die Mitte nicht Mittelmäßigkeit ist, sondern Bescheidung in Größe. Eben dieser Liebling unseres Dichters kennt die weise Erwägung am besten, die diesem Grundsatze des mäßigen Lebensgebrauches unterliegt: daß, wenn das, was gethan wird, nicht weise und besonnen gethan wird, die Thatkraft gefährdet ist, sich selber aufzureiben. Denn „heftige Feuer brennen bald aus"; „wer steilen Berg erklimmen will, hebt mit ruhigem Schritte an"; darum späht dieser Heinrich vorsichtig nach rechtlichen Motiven und sicherem Beginn seiner Großthaten, zu denen ihn zwar heißer Ehrgeiz spornt; nach einem sprechenden Bilde Bacon's: Argus vor dem Beschlusse der That und nach dem Beschlusse Briareus. Dieß ist derselbe Mann, der aus eben diesem mäßigen Sinne so klüglich sorgte, den Sinn der Heiterkeit nicht in sich abzustumpfen, der Thätigkeit das „süße Erholen" nicht zu versagen, dessen Mangel einen siechen Schwarm von Uebeln nach sich zieht, das stete Abarbeiten zu meiden, das „die raschen Lebensgeister im Gemüthe einkerkert, wie rastlos angestrengtes Wandern die Sehnenkraft des Reisenden ermüdet." Es ist derselbe Mann, der zwar leidenschaftlich geboren, doch seiner Leidenschaft Meister geworden ist, weniger von Natur wie Horatio, als durch Verdienst und Willenskraft; der durch die glückliche „Mischung der Elemente" zu dem festruhenden Schwerpunkte des sittlichen Wesens gelangte, der in Maas und Mitte gelegen ist und der vor allem falschen Gaukeln um die Extreme bewahrt. In

dieſer Mitte haben Ariſtoteles und Bacon die Tugend geſucht, und nichts iſt troſtreicher, als mit dieſen großen Männern einen Shakeſpeare hierin einig zu ſehen, vollends in dieſen Zeiten, wo auf den Ferſen der Byron und Victor Hugo ein wüſtes Geſchlecht unter wüſtem Geſchrei als Panier die Lehre aufpflanzte, daß nichts im Menſchen herrlicher ſei als Leidenſchaft und Begierde, was unſerem Dichter das Zeichen der Thierheit war. Dieſer Mann, der Geiſt und Leidenſchaft hundertfältig mehr zu verſchwenden hatte, als Hunderte der neuen Weltbekehrer, hat überall weiſe gemahnt, ſie zu Rath zu halten, um ſie zur That bereit zu haben; er wußte, ehe es die tauſendfältige Erfahrung an den ſprudelnden Geiſtern dieſer Tage gelehrt hatte, daß „die Flamme, die den Trank zum Ueberſchäumen ſchwellt, ihn nur ſcheinbar mehrend zerſtäubt.“ An zahlloſen Stellen ſeiner Werke ruft er daher von dem Unmaaße zurück, weil es „den ſüßeſten Genuß in Bitterkeit wandelt“, weil er Ueberladung in Faſten, zu große Freiheit in Einſchränkung umſchlagen, die Wildheit in Freude und Kummer ſich ſelbſt zerſtören, jähe Eile ihr Ziel überrennen, übertriebenen Gram das Leben gefährden und übertriebenen Scherz auf den Scherzer zurückfallen ſah. Er zeigte im Hamlet, wie zögernde Bedachtſamkeit und flüchtige Reizbarkeit irre führt im Handeln, im Coriolan, wie die höchſten Begabungen durch Ueberſpannung in ihr Gegentheil umſchlagen, in Angelo wie ſich Unterdrückung der Sinne, in Antonius, wie ſich Unterdrückung des Gei-

stes rächt, in Romeo wie Uebermaas der Liebe sich zerstört, in Timon wie Uebermaas des Hasses machtlos macht. Wie ganz durchdrungen Shakespeare von diesem Grundsatz weiser Mäßigung war, zeigt sich vielleicht am stärksten darin, daß er selbst den christlichen Gesetzen, die der menschlichen Natur eine Ueberspannung anmuthen, entgegen zu reden wagte; denn er billigte nicht, daß die Gränzen der Pflicht über die Absicht der Natur ausgedehnt werden. Er lehrte daher zwischen den christlichen und heidnischen Vorschriften der Feindesliebe und des Feindeshasses die weise und menschliche Mitte. Man soll „dem Feinde nicht den Ofen so glühend heizen, daß er uns selbst versenge"; man soll sich mit dem Reuigen großmüthig versöhnen, „weil man sonst für Erde und Himmel nicht tauge"; man soll vermeiden, sich Feinde zu machen, wohl aber soll man, wenn man sie hat, sich so benehmen, daß sie sich vor uns hüten mögen; man soll den Feinden furchtbar sein, aber „mehr durch die Kraft als durch deren Gebrauch". Daß es möglich sei, zu viel zu thun im Guten, ist eine nachdrucksvolle Lehre Shakespeare's in Worten und Beispielen, die sich dieser seiner ermäßigten Lehre von der Feindesliebe wohl anreiht. So verdirbt die übermäßige Freigebigkeit den Timon, während den Antonio die maasvolle in Ehren hält; der ächte Ehrgeiz, der Heinrich V. groß macht, stürzt den Percy, in dem er allzuhoch anschwillt. Uebertriebene Tugend bringt Angelo zu Fall; und wenn in dessen Umgebung das Uebermaas der Strafe sich schädlich erweist und die Sünde

nicht verhindern kann, so zeigt sich doch auch das gottähnlichste, was der Mensch besitzt, die Gnade, in ihrem Uebermaaße als eine Erzeugerin der Sünde.

Mit diesen letzten Sätzen hängt genau und innig die Ansicht zusammen, die uns aus Shakespeare sehr geläufig worden ist: daß an sich überhaupt nichts gut oder böse sei, daß nichts so schlechtes auf der Erde sich finde, das nicht sein Gutes habe, und nichts so gutes, das nicht in Misbrauch ausarten kann. Tugend misangewandt, heißt es dort in Romeo (2. p. 14), wird Laster und das Laster zuweilen durch Handlungsweise geadelt. So sahen wir Jessica die kindliche Pietät, und Desdemona die Wahrheit verletzen ohne Sünde; Isabelle übt Scheinsünde und Lorenzo fromme Täuschung ohne Bedenken; sie weichen von der geradlinigen Tugend ab, nicht weil sie der jesuitischen Moral folgten, daß der Zweck die Mittel heilige, sondern weil das geschärfteste Gewissen und Bewußtsein, Recht zu thun und Unrecht zu hindern, ihre Handlungen zweifellos richtig lenkt. So wechseln in Pisanio Treue und Falschheit nach der Lage der Dinge den Platz, aus demselben Gewissenssatze, daß, obgleich Dienstpflicht in seinem Gebote liegt, der Diener nicht jeden Dienst thun solle, sondern nur was gerecht ist. So wird die zu große Gewissenhaftigkeit selbst bei Hamlet nicht ein Laster, aber ein Fehler, und etwas Mangel daran bei Faulconbridge nicht eine Tugend, aber eine löbliche Eigenschaft, weil in der großen politischen Welt ein anderes Gesetz herrscht als in der

häuslichen und weil die Verhältniſſe überall den Charakter der Handlungen verändern. In Shakeſpeare's Anſicht (und auch darin iſt er einig mit Bacon und Ariſtoteles) gibt es kein poſitives Religions- oder Sittengeſetz, das die Regel des ſittlichen Handelns in ſtets gültige Vorſchrift faſſen könnte, die für alle Fälle paſſen; nicht das Was allein, ſondern auch das Wie entſcheidet über den Werth der Handlungen; der handelnde Menſch hängt wie der Arzt und der Steuerer von Umſtänden und nicht blos von ſich ſelbſt und von beſtimmten Regeln ab; wie die Politik ſo iſt auch die Moral eine Materie, die ſo ſehr in Verhältniſſe, Lebensbedingungen und Beweggründe verwickelt iſt, daß es unmöglich wird, ſie in allentſcheidende Grundſätze zu bringen, und daß in den mannichfaltigen Colliſionen der Pflichten das Abwägen zwiſchen Menſch und Menſch, zwiſchen öffentlicher und Privatpflicht, zwiſchen Fall und Fall unumgänglich wird.

Wenn uns aber Shakeſpeare auf eine ſo leicht verfehlbare Mittellinie des Handelns zwiſchen Zuviel und Zuwenig hinweiſt, wenn er uns ſelbſt überläßt, in den verſchlungenen Verhältniſſen des Lebens unſeren Weg zu finden, verdient er dann ein ſo trefflicher ſittlicher Lehrer und Führer durch die Welt zu heißen, wie wir ihn nennen? Wir glauben, daß er es gerade um dieſes Verfahrens willen verdient. Die Linie des Geradehandelns iſt nur Eine gegen unzählige krumme, ſie zu finden iſt ſchwer im Leben, wie es ſchwer iſt, ſie in der Lehre greifbar zu beſtim-

men. Die Tugend ist eine Mitte, wie Aristoteles versinnlicht, nicht in Bezug auf eine Sache, sondern in Bezug auf uns selber, nicht objectiv bestimmbar wie die Mitte zwischen zwei Zahlen 2. und 10., sondern nur subjectiv zu bestimmen, wie zwischen dem der 2. Minen und dem der 10. Minen ißt, die richtige Mitte nicht ein für allemal 6. ist, weil dieß für einen Knaben zu viel, für einen Milon zu wenig wäre. Dieß Ziel der Mitte im Rechthandeln ist Eins und schwer zu treffen, das Fehlen ist unendlich und leicht. Diese Wahrheit nun zu verdecken, uns den Weg durch die Welt einfach darzustellen und uns über unsere Kräfte wie über unsere Aufgabe zu täuschen, ist nicht rathsam; am wenigsten für den Lehrer, der bildsame Menschen zu einer bewußten und grundsätzlichen Tugend anleiten will. Nur zu solchem Zwecke und zu solchen Menschen spricht aber Shakespeare. Es gibt die Klassen, für deren Sittlichkeit mit dem positiven Buchstaben der Religion und des Rechtsgesetzes am besten gesorgt ist; allein für diese sind Shakespeare's Schriften ohnehin unzugänglich; sie sind nur lesbar und verständlich für die Gebildeten, an die man fordern kann, daß sie sich den gesunden Lebenstact aneignen, und jenes Selbstgefühl, in dem die uns angeborenen lenkenden Kräfte des Gewissens und der Vernunft mit dem Willen zusammengebildet sind zur bewußten Ergreifung würdiger Lebenszwecke. Aber auch selbst für diese Gebildeten mag die Shakespeare'sche Lehre nicht immer gefahrlos sein. Wie sollte sie auch allein der kaum

erst angeführten Möglichkeit entgehen, daß auch aus dem Besten das Schlimmste entnommen, daß der duftendsten Blume, nach des Dichters eigenem Bilde, ein Gift entzogen werden kann? Die Bedingung aber, unter der seine Lehre gänzlich unschädlich ist, ist die, daß sie völlig und ganz und ohne jedes Ausscheiden und Theilen angenommen werde. Dann ist sie nicht allein gefahrlos, sondern auch unmißdeutbarer und untrüglicher, und darum eben vertrauenswürdiger, als irgend eine Sittenlehre sein kann. Denn nur dem Dichter ist es möglich, statt mit Worten mit Handlungen, statt mit kalter Doctrin mit lebendigem Beispiele, statt das Ohr das Auge zu belehren, die Folgen der Handlungen unerbittlich darzulegen, den unermeßlichen Kreis der weiten Lebenserfahrung uns compendiarisch und übersichtlich vorzulegen, die ungeheuren Bücher des Schicksals, wie Göthe von Shakespeare rühmt, vor uns aufzuschlagen, und dadurch mit einer Macht auf Geist und Seele zu wirken, Gewissen und Vernunft in einer Weise zu schärfen, die weit das Vermögen geistlicher Redner und philosophischer Schreiber überbietet.

Wir wollen an Einem großen Beispiele, das für Alle stehen kann, klar zu machen suchen, wie nothwendig es ist, Shakespeare's sittliche Lehre und sein sittliches Wesen im Ganzen zu fassen, wenn man nicht ganz auf falsche Fährte gerathen will, und wie leicht es ist, einen Theil aus ihm auszuheben, mit dem man sich von Absicht, Zweck und Natur des großen Meisters in grabem Gegensatze entfernt.

Die Lehre, daß nichts an und für sich gut ist, daß es keine Regel gibt, bei der man nicht auf Ausnahmen stößt, verleitet ungemein leicht zu dem freigeistigen Sprunge, aus der Ausnahme die Regel zu machen, was wesentlich die große Geschichte der geistigen und politischen Revolutionen unserer Tage ist. Diese mögliche Verkehrung der Shakespeare'schen Lehre wird noch bedeutend unterstützt durch die entschieden feindselige Haltung des Dichters gegen alle Convenienz; diese Richtung gegen das Willkührliche und Unverständige in den Zeitgebräuchen wird eben so leicht als eine Richtung gegen alles Bestehende gedeutet. Wer so wie Shakespeare gegen alle Blut- und Standesvorurtheile ankämpft, politische Glaubensregeln ablegt wie er, sich sträubt gegen die Häufung der Ehren auf verdienstlose Häupter, über die Schranken der Unebenbürtigkeit persönlich hinwegspringt, dem religiösen Wahne absagt und über Selbstmord, Zweikampf, ehrlich Begräbniß der Selbstmörder unbedenklich seine damals höchst ketzerischen Meinungen vorträgt; wer wie Er den verstocktesten Aristokraten (Coriolan) gegen Gebräuche und den Anwachs berghoher Irrthümer eifern läßt und der frommen Helena den Satz der Neuerungssucht in den Mund legt: daß etwas, weil es nie zuvor gewesen, darum nicht unmöglich sei, wer, sagen wir, so die Bresche des Fortschritts offen hält, wie Shakespeare, von dem könnte man leicht befürchten, daß er den Idealisten und Träumern dieser Tage in die Hand arbeite, die auf den letzten Satz gestützt auch das Unmög-

liche möglich machen, mit den Bergen des Irrthums auch die Höhen der Wahrheit umstürzen, die reizende Mannichfaltigkeit der Welt in einer allgemeinen Gleichung vertilgen und mit religiösem und politischem Vorurtheil auch Religion und Staat aus den Begriffen der Menschheit streichen wollen.

Aber freilich, wie ganz anders ist das Bild dieses Dichters, wenn man, statt eine solche Seite entstellend aus ihm auszuheben, ihn in seiner ganzen Natur betrachtet! Verderblich wie jene Lehre, daß an sich nichts gut oder schlecht sei, in den Händen der Schwärmer sein mag, die die Welt nicht kennen und nicht kennen wollen, sondern nach selbstgeschaffenen Wahnbildern umzugestalten streben, bei Shakespeare ist sie sehr unbedenklich, der diese Welt nicht allein kennt, sondern auch von ihren Uebelständen in seinem gesunden Herzen unverbittert ist, und der sie nicht besser verlangte, als die Menschen sie und sich selber machen wollen. In ihm ist die Einbildungskraft des Dichters mit dem nüchternen Verstande des Weltmannes, mit der Frische des Gemüths die Arbeit der Erfahrung, mit der Jugend des Herzens die Vernunft des Alters stets verbunden; dieß waren leider in der Zeit unserer deutschen Dichtungsblüthe unversöhnte Gegensätze, aber nicht so in Shakespeare! Die Autonomie und die Selbstsucht des Individuums wäre ihm ein Greuel gewesen, die starkgeistig alles Gesetz in Politik und Sitte anfeindet und sich über die Bande der Religion und des Staats hinwegsetzt, dieseit Jahrtausenden

die Gesellschaft erhalten. Denn in seiner Ansicht würde die praktische Weisheit der Menschen kein höheres Ziel haben, als in die Gesellschaft die möglichste Natur und Freiheit zu tragen, aber eben darum die Naturgesetze der Gesellschaft heilig und unverletzlich zu halten, das Bestehende zu ehren, aber in sein vernünftiges Theil immer sichtend vorzudringen, die Natur über der Cultur nicht zu vergessen, aber auch die Cultur nicht über der Natur.

Wie partheilos unbefangen, wie abgethan von jedem Vorurtheile erscheint daher Shakespeare, trotz seiner anticonventionellen Tendenz, trotz seiner hohen Freiheit und Unabhängigkeit in allen Fragen des staatlich-gesellschaftlichen und religiösen Lebens, das dem Sturme der revolutionären Geister und Sitten am meisten ausgesetzt ist! Daß Shakespeare über religiöse Dinge frei und aufgeklärt dachte, kann einem aufmerksamen Leser seiner Schriften nicht zweifelhaft sein; es ist eine Eigenschaft, mit der er über die Engherzigkeit, die seinen heutigen Landsleuten in Religionssachen vielfach eigen ist, weit emporragt. Er war ein Mann von viel zu hellem Geiste, um selbst in einer Zeit, die dem groben Aberglauben nicht entwachsen war, auch nur dem feineren zu huldigen. Prophezeihungen fallen bei ihm unter das Gesetz der Natur und Wunder unter vernunftmäßige Gesichtspunkte, selbst im Munde seiner Priester. Mit Hölle und Teufel treibt er ein so muthwilliges Spiel, daß es selbst den heutigen Geistlichen ein Aergerniß ist, die Lanzelot's Hieb auf die christliche Propa-

ganda und überhaupt die profanirenden Anführungen der Schrift für den ſchlagenden Beweis von Shakeſpeare's Heidenthum anſehen. Es iſt eigen, daß ſein Mönch Lorenzo gerade die ſüße Milch der Philoſophie darreicht und nicht die der Religion, ſo wie daß ſeine Anachoreten alle ſehr weltliche praktiſche Leute ſind. Es kann auffallen, daß ſein frommer Richard und Heinrich VI. ſehr ſchwache Leute und unerquickliche Charaktere ſind. Es iſt die Verzweiflung der Frommen unter ſeinen Verehrern, daß er alle ſeine Böſewichter ohne Zerknirſchung, ſeine edleren Charaktere ohne Religionserbauung in den Tod ſchickt, daß das Requiem über Imogen von den Uebeln dieſer Welt und nicht von der Herrlichkeit der künftigen ſpricht, daß der Mönch-Herzog Claudio mit der Nichtigkeit dieſes Lebens und nicht mit der Ausſicht auf das jenſeitige tröſtet, daß ſeine liebenden Paare in den Tod gehen ohne die Ausſicht auf ein Wiederſehen, — außer gerade Antonius und Cleopatra, die Heiden und Wollüſtlinge! Sollte man aus dieſen Zügen nicht mit Recht ſchließen, daß Shakeſpeare religionslos wie Andere ſeiner dramatiſchen Zeitgenoſſen war? Aber Shakeſpeare war ſchon viel zu ſehr Dichter, um den religiöſen Glauben geringſchätzen zu können; er war allerdings auf der andern Seite viel zu freidenkend, um irgend eine beſtimmte Form religiöſer Anſchauung in ſeinen Dichtungen anders, denn als eine einzelne Seite im Menſchen, als ein charakteriſtiſches Attribut darzuſtellen. Er erſcheint auch hier in der wunderbaren Mitte zwiſchen Engherzigkeit

und Extrem. Er war kein Fanatiker und kein Unchrist, kein Atheist und kein Mystiker, kein Brownist und kein Politiker, für edle Katholiken so eingenommen wie für brave Lutheraner; er zeichnete Heiden, Freigeister, Rationelle und Fromme, Brutus, Faulconbridge, Percy und Catharine, wenn sie sonst würdige Menschen waren, mit gleichem Wohlgefallen. Den obigen Zügen steht eine gleiche Reihe ganz entgegengesetzter gegenüber, die den Dichter immer in der gleichen Unbefangenheit zeigen, die wir überall an ihm auszeichnen mußten. Wenn er die biblischen Sprüche im Munde seiner Clowns harmlos verdrehen läßt, es war doch besser, als der finstere Gebrauch, den die Puritaner davon machten, denen er ihr schreckliches Bild in Richard III. vorhält, der seine Schurkereien in alte Fetzen der Schrift kleidet. Wenn er die Diener der Religion scharf anläßt, die mit Praktiken und Kniffen die weltlichen Dinge zu ihrem Gotte machen, so hat er doch auch Andere wie Carlisle in großes und erhabenes Licht gestellt. Wenn er die Frömmigkeit verachtet, die für die Welt schwach und stumpf macht, so hat er doch den Glauben und das Gottvertrauen, das starke Thaten wirkt, in Siward, in Posthumus, in Heinrich V. in den allerhöchsten Glanz gerückt. Wenn er Böse und Gute in Leidenschaft sterben läßt ohne Erinnerung an die Religion, so stirbt doch die fromme Catharine und der reuige Wolsey nicht ohne ihre Tröstungen. „Bereit und reif sein ist Alles“ bei den edlen Hamlet und Edgar; die Worte sagen, daß auch Shakespeare seine Ueberzeugung

vor dem großen Räthsel der Zukunft gefangen gab und aus dem Glauben an Unsterblichkeit die gesündeste Folgerung zog, daß Alles auf den rechten Gebrauch dieses Lebens ankomme.

Und so wie hier im Religiösen Shakespeare nach dem humanen Grundsatze dachte, daß die wahre Freiheit sei, weder die eigene, noch aber auch die Freiheit des Andern zu beeinträchtigen, wie er großherzig und vielseitig jede ächte Ueberzeugung ehrte, wenn es auch nicht die seinige war, und einem herrschenden Bekenntnisse kräftig anhing, wenn er auch nicht alle seine Artikel begriff, so hielt er es ähnlich im Politischen. Sein Standpunkt war dem Staate gegenüber so frei menschlich, wie der Religion gegenüber. Er wollte nicht, daß des Menschen Freiheit in dem sittlichen Reiche, wo er sein eigner Herrscher ist, von dem Staate gefährdet werde. Im Conflicte politischer und moralischer Pflichten hat er in den Brutus, Faulconbridge und Salisbury unentschieden gelassen, welchen Er den Vorzug geben würde, d. h. er hat auch da die Menschen selbst zur Entscheidung genommen je nach ihrer Natur, und hat nur gewünscht, daß, wenn Brutus sich politisch entscheide, er auch politisch handle, und wenn Salisbury moralisch, daß er auch nicht unmoralisch Verrath und Bund mit Landesfeinden eingehe. An Pisanio und Hubert aber hat er gezeigt, daß man im Dienste von Herrn und Fürsten den Dienst Gottes vor Allen nicht verlernen solle. Wie hoch aber Shakespeare das freie Anrecht des Individuums angeschlagen hätte, nie wäre er der eitlen Weltbürgerei un-

ſerer Dichter des vorigen Jahrhunderts, viel weniger den utopiſchen Ideen von der Weltrepublik verfallen, die über die Bedingungen des Raumes hinwegheben wollen, und die auch in jenen Tagen nicht gerade ganz unbekannt waren. Sondern ihm galt das Wirken zum gemeinen Wohl ſo viel, daß er in dieſem Zwecke den Tod und die Ehre mit gleichem Muthe wollte angeſehen wiſſen; ihm waltete in der Seele und dem Weſen des Staats ein tief achtungswerthes Geheimniß, und ſeine Wirkſamkeit ſchien ihm „ſo göttlicher Natur, daß Sprache und Feder ſie nicht deuten können;“ er war darin ganz ein Sohn ſeines Volkes, daß ihm nichts höher ſtand, als das Vaterland und ſeine Macht und Ehre. Wie ſtrahlt die Freude des Patriotismus aus ſeinem Muthwillen über die franzöſiſchen Landesfeinde, aus ſeiner Darſtellung der Volkshelden, des Baſtards und Talbots und Percy's, aus ſeinem proteſtantiſchen Selbſtgefühle dem Pabſtthum gegenüber, aus ſeinem ſtaatsmänniſchen Blick auf die Lage ſeines meerummauerten Eilands und auf das Element, in dem ſeine Größe lag! Und doch, wie weitblickend erſcheint dann wieder ſein hiſtoriſcher Inſtinkt, wenn man ihn die Natur der Völker und Zeiten ergreifen und verſtehen ſieht, weit davon entfernt, daß er einerlei politiſche Form über alle Verhältniſſe gießen wollte! In welcher Unbefangenheit ſteht er in den römiſchen Stücken der demokratiſchen, der ariſtokratiſchen, der monarchiſchen Natur im Staate und im Menſchen gegenüber! Schon Coleridge bemerkte, daß während ſich unter Shakeſpeare's

Zeitgenossen bei Massinger republikanische Tendenzen nachweisen ließen und Beaumont und Fletcher das Princip des göttlichen Rechts übertrieben, Shakespeare durchaus kein bestimmtes politisches Partheibekenntniß abgelegt habe. Er bewies in den Römerstücken, daß er für alle bestehenden Staatsformen Verständniß und Achtung hatte, aber für die Ausartung Aller nicht stumpf war. In diesen Stücken sprach Shakespeare einen so natürlichen und zugleich verständigen, ganz auf geschichtliche Anschauungen gegründeten politischen Freiheitssinn aus, wie er jenen Zeiten durchweg nicht eigen war, und wie er in allen Zeiten höchst selten getroffen werden wird. Hume wollte finden, daß bei Shakespeare von bürgerlicher Freiheit nie die Rede sei. Im Style moderner Kannegießerei allerdings nicht. Aber ein so mit demokratischen Grundsätzen getränktes Stück zu schreiben wie Cäsar, dem Tyrannen Heinrich VIII. Lectionen in den Mund zu legen gegen alle ungehörige Machtübung, in Richard II. das Recht der Unverletzlichkeit anzutasten, dieß hieß wohl von bürgerlicher Freiheit reden in einer Zeit, wo Jakob I. die Könige noch irdische Götter nannte. Aber freilich die Sprache der revolutionären Großrednerei hätte Shakespeare nicht reden können noch mögen, der die furchtbare Tragödie der York-Lancasterschen Umwälzungen so eindringlich dargestellt hatte. Man muß in Richard II. lesen, mit welchem Ernst er auf die Heilighaltung des Eigenthums, und im Troilus und Othello, mit welcher Strenge er auf der Hei-

lighaltung der Familie beſteht, um zu begreifen, wie unendlich die Kluft iſt, die Shakeſpearen von den politiſchen Freigeiſtern dieſer Tage trennt, wo man in den civiliſirteſten Landen Beides, Familie und Eigenthum, was ſelbſt die Wilden in ihrer Geſellſchaft ſchützen, mit allen Waffen der Vernunft und der Staatsgewalt vertheidigen muß. Wohl hat Shakeſpeare das Mitgefühl mit den niederen Klaſſen, die arm und verlaſſen ſtehen, und er läßt die Mächtigen der Erde, die der Armuth vergeſſen haben, vom eigenen Elend an ſie erinnern, aber wohin die Gleichheit und der Wohlſtand des Communismus führen würde, hat er in Cade's Revolution ſehr anſchaulich gemacht. Kein Mann hat ſtärker gegen Rang und Standesvorurtheile gefochten, als Shakeſpeare, aber wie ſollte es eben dieſem Freiſinne gefallen, wenn die Vorurtheile der Reichen und Gebildeten ſollten weggeräumt werden, nur damit Vortheil und Vorurtheil der Armen und Bildungsloſen an die Stelle trete! Wie ſollte dieſer Mann, der ſo beredt auf die Wettbahn der Ehre lockt, es billigen, wenn man mit dem Rang, der Verdienſtſtufe, der Auszeichnung jeden Trieb zum Großen tilgen, durch Wegräumung aller Abſtufung „die Leiter aller hohen Plane ſchwankend machen“ will? Soll wirklich keine erſchlichene Ehre und falſche Macht mehr auf die Menſchen drücken, wie ſollte der Dichter die furchtbarſte aller Gewalten, die Macht der Rohheit anerkennen? Vor dieſer heute gepredigten Gleichheit ſah er „Alles ſich in Gewalt auflöſen, die Gewalt in Willkühr, die Willkühr

in Begierde, die wie ein allgemeiner Wolf die Welt als Beute an ſich reißen würde und zuletzt ſich ſelbſt verſchlingen.“ Oder wenn dieß nicht das endliche Loos wäre, das der Menſchheit aus dieſer angeſtrebten Gleichheit zufiele, wenn Nationenliebe und ewiger Friede nicht jenes „Nichts“ der Unmöglichkeit wäre, das Alonſo im „Sturme“ darüber ausſpricht, ſondern eine wirkliche Frucht dieſer Gleichheitsbeſtrebungen ſein ſollte, ſo würde der Dichter mit dieſer Zeit das Greiſenalter und Ableben der Welt angekommen glauben, worin zu leben dem Thatſinnigen werthlos wäre.

So konſervativ iſt dieſer freiſinnige Poet in religiöſen und politiſchen Dingen. Sieht man auf ſeinen perſönlichen, ſittlichen Charakter, geht man von ſeinen Lehren und Charakteriſtiken auf ſeine eigene Natur und Beiſpiel über, ſo findet man ſeinen Abſtand noch größer von all der Frivolität, dem lügneriſchen Dünkel, der kernloſen Mittelmäßigkeit, der eitlen Originalitätsſucht, der wühleriſchen Unzufriedenheit, die das Kennzeichen des heutigen Freiſinnes ſind, das Kennzeichen ſo Vieler, die Shakeſpeare's eifrigſte Verehrer ſind, obgleich er nicht ihr Vorbild, ſondern ihr Gericht iſt. Will man die Summe dieſes Charakters ziehen, ſo würde in dieſem Falle das einfachſte Mittel das oben angegebene ſein, die Sinnſprüche in ſeinen Werken auszuziehen und darunter die ins Auge zu faſſen, die am häufigſten wiederkehren und auf das zurückſchließen laſſen, was ihn am tiefſten beſchäftigt. Wer dieß thun will, der wird überraſcht finden, daß die relative Mehrheit dieſer

Stellen ganz denſelben Charakter ausſpricht, auf den wir am Schluſſe des zweiten Bandes aus der Vergleichung mit Heinrich V. gekommen ſind; aus der Betrachtung des Ganzen ſeiner Werke und deren allgemeinſtem Eindruck und aus der Aufzählung dieſer einzelſten Stellen ſpringt das gleiche Ergebniß heraus, und das eine Verfahren iſt die Probe des andern. Weit das reinſte und ſchönſte ſeiner ſententiöſen Weisheit gruppirt ſich dann in zwei ſich deckende Reihen, die bejahend und verneinend das Eine Grundweſen ausſprechen, das auf der einen Seite gegen alle die Eitelkeiten des conventionellen Lebens, gegen allen nichtigen Schein und hohle Prahlerei, den ſchalen und oberflächlichen Gebrauch des Lebens herausgeht, auf der andern nach dem Weſen der Dinge, nach einfältiger Geradheit, nach Wahrheit und Beſcheidung drängt. Nach jener Seite hin ſtehen die ſtechenden Witze gegen die leichte Jugend, die ihren Ernſt auf Moden lenkt und ihre Treue wechſelt mit der Tracht; gegen die Lieblinge des ſchalen Zeitalters, die ſüßen Herren des Hofs, denen Worthalten zum ſchlechten Tone gehört, deren Vorzüge im Händeküſſen und Zähneſtochern gelegen ſind; gegen die Gecken, die wie ein Apothekerladen duften, gegen die ganze Unſitte, die die Wahrheit der Natur verbirgt, die Falſchheit in Haar und Geſichtsfarbe; dann gegen die Schmeichler und Wohldiener, die den Hals wie Wetterhähne drehen, gegen das ganze Zeitalter, dem eine Redensart wie ein Handſchuh iſt; gegen die Selbſtdünkligen, denen ihre Stimme wie

überirdiſche Muſik tönt; gegen die ſpöttiſchen Geiſter, die nach dem ſchalen Gelächter der Thoren haſchen und ebenſo gegen die ſchweigſamen Orakel, die durch eitle Stille in den Geruch der Weisheit kommen wollen; gegen die Blaſirtheit, die aus abgenutztem Verſtand und Sitten ſtammt; gegen die Originalitätsſucht von Sonderlingen und Renommiſten; gegen die Diplomaten, die die gordiſchen Knoten der Politik wie ihr Knieband löſen, gegen die Politiker, die Gott hintergehen möchten. Aus dem Schatze von Stellen dieſes Charakters, deren Ton von dem heiterſten Humore bis zum bitterſten Sarkasmus auf- und abwechſelt, geht dieß Eine mit dem vollſten Eindruck auf uns über, daß dieß nicht ein Mann war, dem die Flunkerei und Eitelkeit der Welt am Herzen lag. Die gegenſätzlichen Sprüche, die von allem was Name, Außenſeite und Schein iſt zur Sache, zum Weſen, zur Wahrheit zurückrufen, ſind die ernſten und erhabenen Kehrſeiten jener Polemik. Von jenen flachen Zeitſöhnen, der Jugend der Mode, kehrt ſich ſein Auge mit Wohlgefallen zu den Baſtarden der Zeit, jenen derben Geſellen von rauher Außenſeite, den ungeſchliffenen Diamanten, wie Faulconbridge, und von den ſüßen Herren, die ſich in Frauengunſt hineinreimen, zu den geſunden unempfindſamen Jungen wie Orlando und Sebaſtian. Jenen Hofnaturen gegenüber, denen Wort und Treue ein Spott iſt, wie nimmt er ſich der getretenen Wahrheit an, wie treffend ſieht er in der Wahrheit die einzige Wehr des Teufels zu ſpotten, wie ernſt und ſchwer wird Sprache und

Ausdruck bei ihm, wenn er von aller Doppeltreue und Doppelschwüren zurückruft zu schlichter Wahrheit und einfältiger Treue, die von Künsten nichts weiß, wenn er über Alles und vor Allem mahnt, sich selber treu zu sein, weil daraus folgt, daß einer nicht falsch sein könne gegen irgend Wen. Wie warm spricht er gegen die Scheinwahrheit, die die schlaue Zeit anlege auch den Weisesten zu fangen! wie eindringlich und oft lehrt er, die Dinge nicht nach einem glänzenden Scheine, sondern nach ihrem inneren Werthe zu bemessen! Das ist ihm die Thorenmenge, die nach dem Scheine wählt und nicht ins Innere dringt, und wie die Schwalbe haust an der Außenwand, recht in der Kraft und Bahn des Ungefährs; und der ist ihm daher nicht ein Mann von Urtheil, der auf den Beifall dieser Menge hält. In seiner Abneigung gegen allen Schein und Unwahrheit liegt auch sein Eifer begründet gegen alle hohle Prahlerei und Selbstüberhebung, gegen den Stolz, der seine eigene Posaune ist, gegen die Eitlen, die sich anders preisen als durch die That, und dadurch die That im Preiße vernichten. Ihm sind vielmehr die ehrwürdig, die um einer guten That willen lieber den üblen Schein nicht scheuen; diese Selbstverleugnung hat er seinen frömmsten Frauen, Isabella und Helena, geliehen. Glanzlose Tugend und äußerste Bescheidung bei den rühmlichsten Vorzügen, das war was ihn reizte; die Resignation, die einem verdienten Preiße entsagt, das Selbstbewußtsein, das der äußeren Anerkennung nicht bedarf, schien ihm unter allen menschlichen Tu-

genden den höchsten Preis zu verdienen, oder richtiger das höchste Selbstgenügen zu bereiten; dieses Thun und Handeln um seiner selbst willen, ohne auf Lohn und Lob abzusehen, war ihm der große Gegensatz gegen das schale Treiben der Welt, das auf Eitelkeit, Schein und Einfalt steht. Und mit diesem Sinne fiel er nicht etwa, von seinen Grundsätzen abtrünnig, auf das Extrem des Coriolan; er hat neben dessen Wahrheitssinn und Verachtung von Beifall und Lohn zu sprechend den Stolz und die Selbstüberhebung des Verdienstes in Schatten geworfen, als daß man denken könnte, sein eigenes Selbstgefühl habe sich bis in diese Höhen verstiegen. Aus allen seinen Lehren und Darstellungen bricht vielmehr der Eindruck durch, daß der Dichter in seiner Persönlichkeit jene Bescheidung selbst besessen habe, die seine Ermahnung war, daß ihm das goldne Gemüth eigen war der geraden Männernatur von schlichter Beständigkeit, der er im Munde seines Heinrich den Vorzug allezeit geben heißt, daß in ihm ein Wahrheitsinn vorherrschte, den keine andere Eigenschaft überbot.

Muß diese Eigenschaft der einfach wahren Natur in diesem Dichter nicht noch unendlich im Preiße steigen, wenn man zugleich auf seine unermeßliche Vielseitigkeit sieht, in der er scheinbar auf alles zerstreut, wie jedes Eindrucks Beute erscheint? Aber diese scheinbar entgegengesetzten Seiten bedingen sich gerade Eine die andere; seine Vielseitigkeit beruht wesentlich auf seiner Unbefangenheit, und seine Unbefangenheit fällt wesentlich mit seinem Wahrheitsinne

zuſammen. Nie hat ein Menſch den verſchiedenſten Seiten des Lebens ſo gleich offen gegenüber geſtanden, nie hat Jemand die Gegenſtände jeder Art ſo mit gleicher Stärke auf ſich wirken laſſen und ſo unbefangene und ächte, wahre Eindrücke davon hingenommen, um jedem Dinge ſein Recht zu thun. Und eben dieß iſt die Eigenſchaft, die jeder Schüler in ſeiner Sphäre, was auch ſeine Befähigung ſei, von dieſem Meiſter lernen kann, und die er von ihm lernen muß, wenn er dem Lehrer Ehre machen und nicht Früchte aus der Schule davon tragen will, zu denen der Same in der That dort nicht gelegt worden iſt. Lernt den Sinn für Wahrheit von dieſem Dichter, „und ſpottet des Teufels!“ Der Einen großen Verſuchung wenigſtens, die ſeine Lehre und ſein Beiſpiel allein ſchädlich machen kann, wird ſein Jünger dann, aber auch nur dann, gewiß entgehen, der Verſuchung, etwas in des Lehrers Mund zu legen, was er nicht geſagt hat, zu ſpalten, was er will ganz gelaſſen haben, mit einem Theil ſeiner Wahrheiten einen Misbrauch zu treiben, den die ganze Wahrheit, die er lehrte, verhüten mußte. Denn dann wird man vor Allem die große Kunſt von ihm lernen, die mit einem guten Entſchluſſe nicht einmal ſo ſchwer zu erlernen, und in der Zeit, in der wir leben, am heilſamſten zu erlernen iſt, die Kunſt nämlich, alle Anmaßung zu verlernen, die herrſchende Sucht, Gott in ſeinem Haushalte zu meiſtern, abzulegen, die Zuſtände der Welt nicht zu verachten und zu verwerfen, ſondern zuerſt zu verſtehen, jedem Dinge, ehe

man darüber urtheilt, gerecht zu werden, und ſo der Unbefangenheit und Vielſeitigkeit des Urtheils näher zu kommen, die wir zuerſt und zuletzt als Shakeſpeare's preislichſte Eigenſchaft nennen. Wir wollen nicht wiederholen, wie frei von allem ſektiriſchen Geiſte und allem partheiten Sinne er in der Religion jede Ueberzeugung, im Staate jede zeitgemäße Form, unter den Menſchen jeden ganzen, ſich ſelbſt treuen Charakter, unter den Lebensberufen jeden der aus ſich ſelbſt einen Ernſt machte, zu begreifen und in Ehren zu halten wußte. Er las in allen Zeiten, in allen Völkern, in allen Lebensverhältniſſen, und gleichſam Alles in ſeiner eigenen Sprache und mit dem Sinne für jederlei Art und Natur. Die menſchlichen Charakterformen waren ihm familiär von dem Halbgott bis zu dem verzerrten Sonderling, alle Neigungen und Berufe ſchien er aus eigner Erfahrung zu kennen; denn er iſt was er will: ein tigerherziger Krieger und ein Kind, das harmlos ſpielt, ein Genius und ein Idiot, der menſchlichen Stärke und Schwäche gleich kundig, das Haupt in den Wolken und die Füße auf der Erde. Daher haben die verſchiedenſten Menſchen ſich an ihm gefreut und ihn beſtaunt, auch die von Natur ihm am fernſten lagen, denn jeder fand eine Seite in ihm, die zu ihm ſprach; ſcheint ja kaum Etwas in der Menſchheit zu ſein, was in ihm nicht ein Analoges fände. Bei uns Deutſchen haben die Nüchternſten wie Lichtenberg, und die Phantaſtiſchſten, wie unſere Romantiker, ihn gleichmäßig verehrt, die Meiſter haben ihn verzagend bewundert und

die Stümper haben ihn nachahmend zu überbieten gedacht. Nur was sich sektirisch in einseitigen Richtungen verrannt hat, das wird sich mit diesem Manne der Vielseitigkeit am schwersten vertragen: platonische Schwärmerei, kränkliche Empfindsamkeit, die Verstandesdürre eines Voltaire oder der Zelotismus der Religiosen, — die Gegner, die sich Jedermann wünschen mag. Sonst zwingt dieser Dichter mit seiner Allmacht Alles in seinen Anhang, denn er ist spielend Herr über alle unsere Gefühle, Seelenbewegungen und Gedanken, und Goethe stand fassungslos vor dieser Gewalt und Ruhe, und muthlos vor dieser Allseitigkeit, in der Shakespeare „die ganze Menschennatur nach allen Richtungen und in allen Höhen und Tiefen erschöpft hatte," und dadurch dem Nachkömmling, selbst diesem großen Geiste, die Lust benahm, mit seinen „unergründlichen und unerreichbaren Vortrefflichkeiten" zu wetteifern. Dieselbe Vielseitigkeit aber, die seine Werke aussprechen, wird auch Shakespeare's Persönlichkeit eigen gewesen sein. Wir nannten sein Abbild seinen Heinrich, der gleich geschickt war für Genuß und Thätigkeit, für Scherz und Ernst, für Krieg und Friede, für Heftigkeit und Fassung, für Thorheit und erhabene Bestrebung; geeignet für jedes Geschäft und jede Gesellschaft zu rechter Zeit und am rechten Orte; ein König mit Königen und mit Bettlern ihres Gleichen, leutselig und stolz, selbstsüchtig und demüthig, in der Mannichfaltigkeit des Daseins vor Nichts ausbeugend, als vor der eintönigen Gewöhnung. So muß Shakespeare

geweſen ſein. Seine Lieblingscharaktere ſind immer die, die die widerſprechendſten Eigenſchaften vereinigen, ein Hamlet mit ſeiner reichen Begabung, ein Poſthumus, der ſo ſtark und mild, eine Portia, die ſo fromm und willensſtark, ſo weiblich entſagend und ſo thätig und rüſtig iſt. Und nichts ſcheint Shakeſpeare mehr entgegengeſetzt, als die Figuren, in denen irgend eine Einſeitigkeit vorſticht, ein Verſtandesmenſch wie Jago, ein Gefühlsmenſch wie Caſſio, und am weiteſten von ihm ab liegt vielleicht jener rechthaberiſche Leontes, der in einſeitiger Engherzigkeit aller Wahrheit verſchloſſen iſt. Was wieder dieſer Vielſeitigkeit Shakeſpeare's ganz den Charakter des Zerſtreuten, des Auseinanderfallens nimmt, was dieſen oceaniſchen Geiſt, wie ihn Coleridge nannte, immer doch als Ein und daſſelbe Element erſcheinen läßt, was ihn πανσ und ὅλος zugleich macht, was ſeiner Allſeitigkeit zugleich die größte Beſchloſſenheit und Ganzheit gibt, das iſt jene Eigenthümlichkeit, die wir oft an ihm ausgezeichnet haben, nach der in ihm alle ſeine Vermögen ſo gleich gewogen und im ſchönſten Bunde vereinigt ſind. Wie wir von intellectueller Seite fanden, daß Geiſt, Urtheil, Phantaſie, Beſchaulichkeit und praktiſcher Verſtand, der ſeltenſte Witz, der dem Entfernteſten das Aehnliche abſieht, und der größte Tiefſinn, der in den unterſten Grund der Dinge bohrt, immer in Einklang ſind, ſo iſt es wieder mit ſeinen ſittlichen Eigenſchaften unter ſich und in ihrem Verhalte zu den geiſtigen. Sein Herz iſt von ſo friſchem Schlage, wie ſein

Kopf von gesunder Kraft, seine Empfindung so ächt und tief, wie sein Urtheil reich und geprüft, seine Neigung mit seinem Willen, sein sittliches Bestreben mit seiner Einsicht so sehr in Harmonie, daß, wie von ästhetischer Seite das Ideale und Schöne in seiner Kunst mit der Wahrheit seiner sinnlichen und geistigen Anschauung zusammenfiel, so auch von ethischer Seite das Gute und Sittliche mit eben dieser Wahrheit zusammentrifft, so daß im erhöhten Maaße immer wieder derselbe Eine, ganze, normale Mensch heraustritt, dessen Besonderheit, wie Hudson sagte, in dem Mangel an Besonderheiten, in seiner generischen Eigenschaft, in der vereinigten Vollkommenheit und Gleichgewogenheit seiner Kräfte liegt. Für die traurigen Opfer, die bei uns täglich der Einseitigkeit, dem Eigensinne, der Eigenrichtigkeit fallen, ist Shakespeare ein Gegensatz von dem allerhöchsten Werthe; der die menschlichen Gaben und Kräfte zu scheiden und einseitig abzutrennen ganz außer Stande gewesen wäre; der in seiner Kunst das Ideale nicht kannte, das mit dem Wirklichen unversöhnlich war, das Schöne verschmähte, das vom Guten absehen wollte, und die Wahrheit von sich wies, die dem Schönen und Guten widersprach. So daß die vollständigste Charakteristik des Dichters und seiner Dichtung, ihrer Vielseitigkeit und ihrer Einheit, vielleicht in folgenden Versen gelegen ist, die in seinem 105. Sonnette in einer engeren Beziehung gesagt sind, aber in dieser weitesten verstanden werden können:

Schön, gut und wahr iſt all mein Gegenſtand,
ſchön, gut und wahr in mannichfalt'gem Kleide!
Dreieinger Stoff von wunderbarer Weite,
der meiner Dichtung vollen Kreis umſpannt!

In Kraft der ſeltenen Verbindung der Univerſalität, der wir Deutſchen uns gern rühmen, mit der Totalität, die des Engländers Natur iſt, ſteht Shakeſpeare vermittelnd zwiſchen beiden Nationen und iſt für Beide ein gleich großes Beiſpiel und Muſter, für jedes Volk von einer andern Seite, weil er beſitzt, was da und dort einen Mangel der Volksnatur ausdrückt. Uns Deutſchen imponirt er von der Seite ſeiner Totalität, mit der er unſere geſammte Dichtung in tiefen Schatten wirft. Was Shakeſpeare's Werken wohl am meiſten dieſen Charakter der Beſchloſſenheit verleiht, iſt die der thätigen Seite des Lebens zugekehrte Natur des Dichters. Dieſe Natur war es, die Bacon wie Shakeſpeare an ihre Zeit und Nation feſſelte; und dieß war es wieder, was ihnen für ihre wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Thätigkeit beſtimmte, ja praktiſche Ziele und Zwecke vorſetzte. Der Mangel ſolcher faßlicher Ziele, die in naheliegenden nationalen Verhältniſſen begründet geweſen wären, hat unſere ganze deutſche Dichtung der letzten hundert Jahre zerfahren und haltlos gemacht; unſere Dichter fanden kein geſchloſſenes Staatsweſen und Volksthum, keine herrſchende Geſchmacksrichtung und Dichtungsart vor; jeder ſtrebte daher die Kunſt und das Leben, da ihn eine fertige reale Exiſtenz der Nation nicht in beſtimmte Bahnen

lenkte, nach eigenen Idealen erst zu schaffen und zu begründen; über diesen weiten Bestrebungen entging der nahe liegende Erfolg; und unser größter Dichter gestand, daß er nur gewußt habe was er gewollt und gesollt, aber, getheilt und zerstreut, in Nichts das eigentliche Ziel erreicht, und nur bei den Werken anderer Meister sich befriedigt gefunden habe mit dem, was sie gethan. Es ist daher erklärlich, daß die Nation, zwar mit so ungeheueren Massen dichterischer Erzeugnisse gesegnet, immer einen Mangel unbefriedigt empfand, den sie sich mit Shakespeare's Werken ersetzte, und daß sie den ehrgeizigen Glauben unterhält, es stehe in der Geschichte ihrer Dichtung der Mann noch aus, der unser deutscher Shakespeare heißen werde. Freuen wir uns indessen an dem englischen Shakespeare in unverkümmerter Freude, auch auf die Gefahr hin, daß ihm ein deutscher nicht folgen werde. Lernen wir, selbst als Nation, die Bescheidung von ihm, uns nicht darüber zu grämen, daß ein Fremder — ist er ja doch wenigstens unseres Stammes — unserer eigenen Dichtung den Preis abgewinnt; ringen wir mit den Britten dagegen um den Ruhm, ihn zu verstehen und ihn dadurch bei uns einzubürgern. Wir müssen es ohne Neid und Eifersucht bekennen: dieser Dichter ist von allen Erbfehlern deutscher Poesie ganz frei, und besitzt daneben Tugenden, die die deutsche Poesie niemals besessen hat. Wie taumelte unsere Dichtung im vorigen Jahrhundert zwischen den Extremen einer kränkelnden Empfindsamkeit und Weiche und einer starkgeistigen —

Kraftgenialität, ſagte man damals, und ſollte angetäuſchte Kraft und Naturrohheit ſagen, hin und her; von dieſen ſonderbaren Auswüchſen, von denen unſere größten Meiſter nicht ganz frei blieben, iſt nur von der Einen Seite her eine Spur in Einem Shakeſpeare'ſchen (übrigens zweifelhaften) Jugendwerke. Wie wechſelte unſere Dichtung zwiſchen einem wunderlichen Haſchen nach Originalität auf der einen Seite und nach der allfertigen Nachahmung der Originale aller Zeiten und Völker auf der andern; unſere namhafteſten Männer haben ein Verhältniß zu irgend einer Culturperiode gehabt, Klopſtock zum Nordiſchen und Orientaliſchen, Wieland zum Byzantiniſch-ritterlichen, Göthe abwechſelnd da und dorthin; vor dieſen Abſprüngen war Shakeſpeare und die engliſche Bühne durch das nationale Leben um ſie her gänzlich bewahrt. Unſere Dichtung hat im Anfang ihrer Wiedergeburt im vorigen Jahrhundert und hat noch ganz zuletzt immer an einer Neigung zu allen möglichen, natürlichen und gezwungenen Ueberſchwenglichkeiten gekrankt, aber Shakeſpeare kannte nichts von dieſen trunkenen Leidenſchaften, die ſich unſere Poeten andichten; nichts von den geiſtigen Schwächen, die ſie zu Sonderbarkeiten aller Art, zu Unſinn und Wahnwitz führen; nichts von den quälenden Problemen der Bildung und Wiſſenſchaft, die unſere Dichtung ſo lehrhaft, ſo abſtract, ſo tendentiär gemacht haben; nichts von der Pein eines unbefriedigten Wiſſens und ungemeſſener Empfindungen, die die trefflichſten Geiſter bei uns aufregte; nichts von dem

unversöhnlichen Stoße des Ideals auf das wirkliche Leben, der die schönsten Talente bei uns umwarf. Er hatte den Kampf der skeptischen Jahre so gut durchzumachen wie Einer, dafür ist sein Hamlet wohl Bürge; aber seine gesunde Natur gefiel sich nicht, wie so viele bei uns, in der freiwilligen Niederlage in diesem Kampfe; er war schon im Jünglingsalter ein Mann, und seine Dichtung hat daher nichts von dem jugendlichen Charakter an sich, den die unsere kaum in ihren besten Erzeugnissen ablegt; er schrieb für Männer und ist nur Männern ganz verständlich. Wie sehr er sich im Geiste unserer deutschen Dichtung von den eitlen Conventionen des Lebens frei zu machen strebte, nirgends sieht man ihn auch nur versucht, das Kind mit dem Bade zu verschütten und, was bei uns herkömmlich ist, die Experimente eines ideellen Gedankenspiels auf gutes Glück in das wirkliche Leben hineinzutragen. Wie sehr er sich aus den Schranken engherziger Nationalität zu allgemeiner Menschlichkeit bildete, verächtlich wären ihm die weltbürgerlichen Grundsätze gewesen, die die Ersten unseres Volkes bekannten. Er hatte Staatssinn und Vaterlandssinn in der Geschichte gelernt, dem würdigsten Studium der Dichter, das allein die Unseren, mit der Einen Ausnahme von Schiller, liegen ließen, auf deren Gebiete Shakespeare dagegen gleichsam Alles leistete, was Bacon von dem Historiker selbst verlangt: er zieht den Geist in die Vergangenheit zurück und macht ihn gleichsam alt, er erforscht die Bewegungen der Zeiten, die Charaktere der

Perſonen, die Unſicherheit der Rathſchläge, den Lauf der Handlungen, das Innere der Vorwände und die Geheimniſſe der Regierungen, und macht ſie anſchaulich mit Freimuth und Treue. Hält man Shakeſpeare einzeln gegen die vorragendſten unſerer Dichter, ſo mag man auch hier ſagen, die höchſten Prädikate derſelben treffen auf ihn zu, aber ihre Fehler und Einſeitigkeiten hat er vermieden. Wie Klopſtock zuerſt unſere Dichtung durch ſeine perſönliche Haltung adelte, ſo darf man es von Shakeſpeare wohl in Beziehung auf die dramatiſche Poeſie in England ſagen; Schiller nannte Klopſtock den Dichter der Würde, denn er erhob die poetiſche Sprache, er hielt auf den engſten Verband der Dichtung mit der Sittlichkeit und gab dem Geiſte allezeit zu ſchaffen; das Alles gilt auch von Shakeſpeare, aber er hat ſich nicht in die religiöſen Ueberſpannungen Klopſtock's verloren, noch auch überſpannt er anſtrengend den Geiſt wie dieſer, ſondern hält ihn in ſtetiger Friſche und Kraft. Wielanden nannte Schiller im Gegenſatz zu Klopſtock den Dichter der Anmuth. Shakeſpeare iſt das neben dem Dichter der Würde zugleich. Aber nie erſchlafft er wie Wieland weder den Geiſt noch die ſittliche Kraft. Er hat nirgends, wie dieſer nicht ſelten gethan, den leeren Strunk des Laſters überblümt und der Häßlichkeit des Böſen den Grazienſchleier übergeworfen, er hat das Schmutzige und Niedere, wo er es in wohlfeile Gefäße legt, nicht eben in anziehende Gefäße gelegt, und wo in anziehende, da hat er es nicht leicht käuflich gemacht; ſein Muthwille iſt in

ſolchen Witz gekleidet, dem der lüſterne Näſcher nicht gewachſen iſt; und wer Boccaccio's oder Wieland's Werke nach ſolcher Beute durchſucht, der wird nie Shakeſpeare's Werke leſen. Wieland iſt in unſerem Dichterkreiſe auch der Dichter der Mitte, wie wir von Shakeſpeare ausſagen. Aber Shakeſpeare wechſelte nie ſo wie Wieland zwiſchen Schwärmerei und Nüchternheit, zwiſchen Naturalismus und Epicuräismus, ſondern er hielt auf dem Punkte der Mitte zwiſchen dieſen Einſeitigkeiten feſt; und nicht fand er wie Wieland Alles im Menſchen zum Werkzeug des Vergnügens geſchaffen, ſondern zum Werkzeug der Thätigkeit. Von dieſer Seite war Leſſing's Charakter dem Shakeſpeare'ſchen am nächſten, auch von Seiten ſeiner ganz männlichen Richtung; aber Leſſing war für Wiſſenſchaft und Kritik geboren und ihm fehlte die dichteriſche ἀκμή, die Shakeſpeare's reichſtes Beſitzthum war. Stellt man Shakeſpeare neben Schiller und Göthe, ſo ſieht man leicht, wie er in ſittlichen und geiſtigen Beziehungen beider Naturen zuſammenfaßt in ſich allein. Wir greifen aus zahlloſen Punkten der Vergleichung auf gutes Glück nur einige wenige heraus. Mit Göthe's vielumfaſſender Menſchenkenntniß verband Shakeſpeare Schiller's unerſchütterliche Menſchenachtung, die Göthe verlernte. Göthe verlernte ſie im einzelnen Umgange, in einem zerſtreuten Leben von vielfach kleiner Thätigkeit, in ſeiner Abneigung und Unkenntniß der großen Welt der Politik und Geſchichte; in dieſer Welt bewegte ſich gerade Shakeſpeare

und fühlte ſich in ihr wohl, und erhielt ſich in ihr ſeine Menſchenachtung, weil da immer, ſelbſt in Göthe's Anſicht, ein großes Weſen wirkt, wo die Menſchheit vereinigt arbeitet. Shakeſpeare reißt uns daher immer zu den Höhen des thätigen Lebens, in Schiller's Geiſte, hinan, die Göthe immer mehr aus den Augen verlor, je näher er uns den Höhen der Bildung zuzuführen ſtrebte. Wenn ſich aus Göthe's vielſeitiger Beſchäftigung und ſeinem allgemeinen Intereſſe an allen Dingen ein umfaſſender Geiſt bildete, ſo aus Shakeſpeare's Intereſſe an der thätigen Welt, ſollte man glauben, zu gleicher Zeit ein Charakter. Wenn Schiller's moraliſche Würde auch dem Achtung abnöthigt, der ihn als Dichter weniger liebt, und Göthe's Anmuth auch dem Liebe entlockt, der ihn ſittlich weniger hochachtet, ſo iſt man bei Shakeſpeare in dem glücklichen Falle, ſtets zugleich achten und lieben zu können, ja zu müſſen. Göthe ſelbſt hat die höchſte Spitze des Gegenſatzes zwiſchen ſich und Schiller ſo bezeichnet: Schillern habe die Idee der Freiheit bewegt, er aber ſei auf der Seite der Natur geſtanden; dieſer Gegenſatz iſt in Shakeſpeare nicht zu finden. Er macht Göthen gegenüber den Eindruck der Freiheit, gegen Schiller den der Natur, aber auch umgekehrt ſelbſt Göthe gegenüber den Eindruck der Natur und gegen Schiller den der Freiheit; eben ſo ſehr ein Bild gegebener Vollkommenheiten wie freier geiſtiger Schaffung, begünſtigt von der Natur wie Göthe, und ihre Gunſt mit freiem Beſtreben heimzahlend wie Schiller. Schiller nannte

das vollkommene Werk der Cultur: das sinnliche Vermögen in die reichste Berührung mit der Welt zu setzen und seine Empfänglichkeit aufs Höchste zu steigern, und das geistige Vermögen unabhängig und selbständig zu erhalten, und seine Activität und bestimmende Kraft möglichst zu erhöhen: dieß ist ganz eigentlich die Charakteristik des Shakespeare'schen Geistes. Er hat uns zugleich wie Göthe den Umfang der receptiven Natur und wie Schiller die Kraft des productiven Geistes gelehrt. Er hat weder, wie Schiller Göthen vorwarf, die Gaben der Natur versäumt in ächten Besitz des Geistes zu verwandeln, noch wie Göthe Schillern Schuld gab, den Instinkt durch die Thätigkeit des Geistes in Gefahr gebracht. Die Natur hatte ihn köstlich ausgestattet, aber er wucherte mit dem Pfunde, das sie ihm geliehen, und diesen Erwerb durfte er sein Eigenthum nennen; Göthen war die Dichtung, wie sie Schiller betrieb, schon eine zu ernste Beschäftigung, aber Shakespeare trieb sie in noch viel größerer Anstrengung als Beide. Kein Wunder daher, wenn Göthe vor den Leistungen dieses Meisters befriedigt stand wie nicht vor den eignen Werken und wenn er an ihm verehrend hinaufblickte, „wie auf ein Wesen höherer Art;" ein größeres Zeugniß ist einem Genius nie gegeben worden, als daß der größte Dichter, der Shakespeare in drei Jahrhunderten gefolgt ist, von ihm sagte, er fürchte an ihm zu Grunde zu gehen. So ist es denn kein Wunder, daß Shakespeare mit so großer Macht nach Deutschland herüber-

wirkte, daß er trotz dem Abstand der Zeiten die Wirkungen der mit uns lebenden Dichter überboten, daß er bei den Unbefangenen die nationale Eifersucht überwunden hat und in der Schätzung selbst über unsere Lieblinge, deren Größe und Bedeutung die Nation wahrlich in keiner Weise verkannt hat, hinausgetreten ist. Auch in den Anfängen dieser denkwürdigen Einwirkung Shakespeare's auf Deutschland steht er mit Homer auf Einer Linie. Beide haben den besseren Tag unserer Dichtung erst heraufbeschworen und Beide unseren größten Meistern, den Lessing, Göthe und Schiller die stärksten und fortwirkendsten Impulse gegeben. Seit diesen Zeiten haben Shakespeare's Werke vom Westen Amerikas bis in den Osten Europas immer größere Eroberungen in dem germanischen Stamme gemacht. Denn diesem Stamme gehört er eigen kraft seiner generellen Natur, die ihn nie von nationaler Seite als einen verstockten Engländer, von religiöser Seite nirgends als einen beschränkten Mann der Confession, von Seiten seines dichterischen Geschmacks keineswegs als einen einseitigen Sachsen zeigt. Nur in den vermischten Nationen, wo die engen nationalen Conventionen der Kunst, weit mehr aber das katholische Bekenntniß und was damit zusammenhängt, Shakespeare's Werken den Zugang erschwert, stockt seine Verbreitung. Diese Beschränkung auf den germanischen Stamm ist aber nicht ein Zeichen der Beschränktheit des Dichters oder einer allzugroßen Besonderheit seines Kunstideals. Die Natur der Zeiten und

Völker ist wohl der Art, daß sie sich in ihren Geisteswerken einander ausschließen; auch Homer ist durch 1000 Jahre des Mittelalters unbekannt gewesen und Calderon und Dante sind nicht weiter nördlich gedrungen, als Shakespeare nach Süden. „Der germanische Stamm aber ist an Geist und Körper groß genug, um seinen Geschmack dem südlichen und antiken selbständig gegenüber stellen zu dürfen, und seine Bildung hat noch eine so unermeßliche Aussicht auf Ausbreitung und Dauer, daß auf alle Fälle unserem Shakespeare kein geringeres Loos der Wirksamkeit zugemessen ist, als den größten Dichtern unter Griechen und Romanen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.